

L'histoire vue du bas : la Rome occupée dans le théâtre d'Ascanio Celestini

Élodie Cornez

Univ. Lille, EA 4074 CECILLE

Centre d'Études en Civilisations Langues et Lettres Etrangères, F-59000 Lille

Représenter l'histoire dans les arts de la scène italiens : le théâtre de narration

La représentation de l'histoire a souvent été un thème privilégié dans les arts italiens et notamment le théâtre : on pense en particulier aux tragédies de Manzoni, *Il Conte di Carmagnola* et *l'Adelchi*, où l'on pouvait déceler une métaphore des événements historiques contemporains¹. Mais le genre qui a sans doute le mieux véhiculé ces idéaux *risorgimentali* n'est pas tant le théâtre que l'opéra qui possède une puissance mélodramatique convenant parfaitement à la mise en scène des sacrifices et de la souffrance endurés pour la nouvelle nation. Antonio Gramsci, dans ses *Cahiers de prison*, reconnaît d'ailleurs cette force fédératrice qui a le pouvoir de toucher même les couches les plus populaires : un grand nombre de communes italiennes, même de taille modeste, possédaient un théâtre lyrique et les *arie* célèbres, connues par cœur par les spectateurs, ont été un des véhicules de la langue nationale. Ne citons que *Nabucco* de Giuseppe Verdi (dont le nom fut brandi comme acronyme patriotique puisqu'on pouvait y lire les premières lettres de *Vittorio Emanuele Re D'Italia*), où est aussi célébré l'avènement de la nation par le truchement d'une histoire biblique.

Au XX^e siècle en revanche, ces genres spectaculaires sont difficilement réutilisables pour représenter l'histoire. La tragédie, même si Manzoni avait lui-même pris des libertés certaines avec les canons du genre, n'est plus d'actualité, pas plus que la création d'un opéra. Il fallait donc qu'une autre forme de spectacle,

¹ Sur les productions théâtrales liées à l'époque et aux thèmes du *Risorgimento* voir en particulier : Françoise DECROISSETTE, dir., *L'Histoire derrière le rideau. Écritures scéniques du Risorgimento*, Rennes, PUR, Le spectaculaire, 2013 ; Camilla CEDERNA, Vincenza PERDICHIZZI, dir., *La nazione a teatro. La scena teatrale italiana tra Rivoluzione e Risorgimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015.

plus moderne, plus pertinente, s'empare de la question pour parvenir à trouver son public autour de cette question.

Le théâtre de narration est un « genre » théâtral assez spécifique à l'Italie apparaissant dans les années quatre-vingt et consistant non plus à représenter mais à raconter l'intrigue mise en scène². À l'époque, le théâtre italien sort de vingt ans de recherches néo-avant-gardistes où ont été déstructurés tous les schémas traditionnels du théâtre : les *happenings*, les laboratoires collectifs, les expérimentations sur le son et l'image ont bouleversé la pratique des auteurs, des metteurs en scène et des acteurs. Ainsi, la nécessité se fait sentir pour certains artistes de revenir à des spectacles avec une trame narrative, non pas représentée par les personnages principaux, mais par les témoins de l'histoire. À quoi sert alors une scène si l'acteur semble s'acquitter du travail du conteur ? C'est là que se situe la particularité du théâtre de narration. La scène définit l'espace dans lequel le spectateur va projeter lui-même la fiction au fil de la narration, et elle institue aussi l'ambiguïté qui est au cœur du statut de ce « narracteur » : homo ou hétérodiégétique ? De fait, les rôles se superposent et se confondent dès lors que l'acteur du théâtre de narration est aussi la plupart du temps auteur du récit qu'il narre tout en l'interprétant. Ainsi s'opère un va-et-vient constant de l'acteur-narrateur à l'intérieur de la diégèse, dont il n'est pas protagoniste mais auquel il prend part, de près ou de loin en fonction des différents événements de la narration.

Parmi les acteurs pratiquant cette forme de théâtre on peut citer Marco Baliani, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Laura Curino. Chacun a sa propre poétique, et aucun ne reconnaît pour lui-même l'étiquette de « théâtre de

² Plusieurs auteurs ont écrit sur la question, et certaines revues y ont consacré un numéro entier. Citons en particulier Anna BARSOTTI, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Rome, Bulzoni, 2007 ; Gerardo GUCCINI, dir., *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di : Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Rome, Audino, 2005 ; Claudia CANNELLA, dir., « Dossier teatro di narrazione », *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*, 1, 2005 ; *Storie di Laboratorio Teatro Settimo, Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, 3, 1996/1 ; G. GUCCINI, dir., *Per una nuova performance epica, Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, 20, 2004/1 ; Simone SORIANI, *Sulla scena del racconto*, Arezzo, Zona, 2009 ; S. SORIANI, « Théâtre de narration / théâtres de la narration : Marco Paolini et Ascanio Celestini », *Chroniques italiennes*, 27, 2014/1, p. 160-176.

narration ». Mais leurs techniques différentes présentent des points communs : l'acteur-narrateur est souvent seul sur une scène dépouillée, dans un décor sobre, avec peu d'accessoires et un costume minimaliste (exception faite de Marco Paolini qui endosse la plupart du temps des vêtements et accessoires connotant une époque passée non précisée). Laura Curino et Marco Paolini jouent debout et occupent l'espace scénique ; Ascanio Celestini, Davide Enia et Marco Baliani ont beaucoup joué assis sur une chaise, d'où ils ne se lèvent presque jamais (ceci ne caractérise toutefois plus les spectacles les plus récents de Celestini). Mais même dans l'expérience extrême qui consiste à rester immobile face à un parterre de spectateurs pendant le temps d'une représentation, l'acteur trouve le moyen de jouer l'intrigue : d'abord par sa voix (un travail de rythme est fait par Baliani et Celestini) et par une présence physique réelle. Baliani, assis sur sa chaise, est capable de faire voir un galop de chevaux, une scène finale de pendaison. Le jeu de l'acteur n'est pas réduit, contrairement à ce que reprochent parfois les critiques, il est plus concentré et met davantage l'accent sur le travail vocal, grâce auquel passe aussi la voix des personnages : le spectateur est alors témoin du récit du témoin.

En qualité d'auteur de ses propres textes, l'acteur-narrateur a en général beaucoup étudié son sujet (c'est le cas de Paolini qui s'approprie des domaines entiers comme le fonctionnement de l'espace aérien pour le spectacle *I-TIGI* sur la catastrophe aérienne d'Ustica, ou les lois de l'économie pour un spectacle comme *Miserabili. Io e Margaret Thatcher*). Il éprouve ainsi le besoin de partir d'une affinité qu'il a lui-même avec l'histoire qu'il choisit de raconter : être dedans et dehors à la fois, faire un aller-retour constant entre sa propre expérience et les faits historiques. C'est là une leçon largement appliquée par Dario Fo, dont les acteurs narrateurs se réclament d'ailleurs. Et s'il n'a pas d'expérience, il se la crée : il rencontre des témoins ou se rend sur les lieux. Il construit ainsi sa légitimité à s'emparer d'un sujet historique. Mais cette approche par un aspect en général assez anecdotique d'un thème vaste comme la Résistance, la campagne de Russie (*Il sergente* de Marco Paolini) ou le terrorisme des années soixante-dix (Marco Baliani, *Corpo di Stato. Il delitto Moro*, 1998) conditionne le traitement même de ce thème : il s'agit de raconter l'histoire depuis un point de vue focalisé et en partie subjectif, et

non depuis une perspective d'historien, neutre et solidement fondée sur l'étude scientifique du sujet. Ce point de vue, c'est celui du témoin de l'histoire, pas du protagoniste : ainsi est racontée l'histoire vécue par les humbles, par ceux qui ont assisté ou subi les faits et qui, parfois, ne les ont pas même compris.

Le théâtre de narration entend donc revenir sur un événement appartenant à l'histoire de l'Italie, pour le décortiquer de l'intérieur, en comprendre les tenants et les aboutissants : il doit à cela son succès, car les thèmes développés s'inscrivent dans le vécu de chacun des spectateurs. L'expérience d'un seul est en réalité l'expérience de tous : la composante civile est un des axes porteurs du théâtre de narration. L'œuvre théâtrale se fait alors travail de mémoire et cherche à réactualiser une mémoire commune, à travers le récit et le corps narrant de l'acteur.

Le théâtre d'Ascanio Celestini

Ascanio Celestini naît à Rome et grandit dans le quartier périphérique de Morena. Son père est restaurateur de meubles et sa mère coiffeuse, ils sont originaires eux aussi de la même zone. Ces deux faisceaux de détails biographiques

l'ascendance familiale d'une part et l'ancrage géographique d'autre part sont des éléments fondateurs pour la construction des récits de guerre de Celestini, profondément liés à la Rome populaire.

Pendant ses études de Lettres, Celestini est amené à suivre un cours d'histoire des traditions populaires pour lequel il doit rédiger un petit mémoire ; il décide d'enregistrer puis d'étudier les histoires de sorcières que lui raconte sa grand-mère maternelle. De cette expérience, il retire au moins deux acquis fondamentaux : le premier est la pratique de l'enregistrement sonore direct de récits oraux provenant de traditions culturelles populaires, racontés par les témoins de cette culture ; le deuxième étant que ce n'est pas la véracité du récit qui importe peu importe qu'il soit vrai ou non mais la véracité du besoin de le raconter.

L'expérience théâtrale de Celestini prend forme lors de sa période au Teatro Agricolo O del Montevaso, en Toscane, où il rencontre l'acteur Gaetano Ventriglia, avec lequel il crée son premier spectacle significatif, *Cicoria. In fondo al mondo, Pasolini* (1998). Puis il se fait remarquer par Mario Martone, alors directeur du

Teatro di Roma, qui avance son nom pour mettre en scène un spectacle sur le massacre des Fosses Ardéatines à Rome en 1944 ; en 2000 est ainsi créé le spectacle *Radio Clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*. Vient ensuite *Fabbrica* (2002), spectacle sur la classe ouvrière. Les recherches préliminaires ont, là encore, été réalisées sur la base d'un matériel sonore d'enregistrements d'ouvriers ou d'anciens ouvriers, mineurs, ouvrières des rizières, recueillis dans toute la péninsule. En 2004 est créé *Scemo di guerra*. En partant d'une anecdote de l'enfance de son père en temps de guerre, Celestini tisse un canevas complexe de petits récits dont sont protagonistes les habitants des quartiers populaires périphériques de Rome. Avec *La Pecora nera. Elogio funebre del manicomio elettrico* en 2005, le travail de recueil des témoignages porte cette fois-ci sur l'institution psychiatrique et son évolution dans les années soixante. Ces interrogations sur les problématiques liées aux institutions se poursuivent avec *Appunti per un film sulla lotta di classe* (2007), où il est question de l'aliénation vécue par les travailleurs précaires d'un *call center*. Après vient *La fila indiana. Il razzismo è una brutta storia*, spectacle créé en 2009 pour la campagne de l'ARCI contre le racisme. Le travail suivant, *Pro patria. Senza prigionieri, senza processi* (2011), met en scène l'institution carcérale. Enfin, citons *Discorsi alla nazione. Studio per uno spettacolo presidenziale* (2012) et *Laika* (2015), histoire d'un Christ aveugle revenu sur terre pour observer l'humanité avec l'aide de Pierre et premier volet d'une trilogie qui continue avec *Spaesamento* (2017)³. Le parcours

³ Traduction des titres : *Cicoria. In fondo al mondo, Pasolini* : « Cicoria. Au bout du monde, Pasolini » ; *Radio Clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine* : « Radio clandestine. Mémoire des Fosses Ardéatines » ; *Fabbrica* : « Usine » ; *Scemo di guerra* : « Idiot de guerre » ; *La Pecora nera. Elogio funebre del manicomio elettrico* : « La Brebis galeuse. Éloge funèbre de l'asile électrique » ; *Appunti per un film sulla lotta di classe* : « Notes pour un film sur la lutte des classes » ; *La fila indiana. Il razzismo è una brutta storia* : « La file indienne. Le racisme est une sale histoire » ; *Pro patria. Senza prigionieri, senza processi* : « Pro-patrie. Sans prisons, sans procès » ; *Discorsi alla nazione. Studio per uno spettacolo presidenziale* : « Discours à la nation. Étude pour un spectacle présidentiel » ; *Spaesamento* : « Dépaysement ». Les textes publiés par Celestini à partir de ses pièces ne sont toutefois pas les retranscriptions exactes de ce qui est dit sur scène (il n'existe d'ailleurs pas, à proprement parler, de *copione fisso*, de script définitif des pièces). Ces textes sont de l'ordre d'une réécriture, pour l'édition, du récit produit en scène, et sont publiés après le spectacle (c'est d'ailleurs une pratique observée par plusieurs acteurs du théâtre de narration). Il faut notamment signaler que les productions de Celestini s'exportent bien dans le monde francophone, avec diverses interventions dans des festivals en France (Arras, Rennes, Lyon) avec de fréquentes apparitions au Festival de Liège et au Théâtre National de Bruxelles, et d'autres au Théâtre du Rond-Point à Paris. Il a ainsi adapté *Discorsi alla nazione* en 2012, puis *Laika* en 2017, pour l'acteur belge David Murgia. Plusieurs de ses textes ont également été traduits en français : *Fabbrica*, trad. Kathleen DULAC, Paris, Éditions théâtrales,

théâtral de Celestini dessine donc une parabole qui part de récits fabuleux et merveilleux, liés à la tradition populaire et paysanne, puis passe par un travail sur les récits de vie liés à des périodes historiques définies (le fascisme, la guerre, les luttes ouvrières) pour ensuite prendre une tournure plus incisive sur des contenus qui reprennent des thèmes d'actualité suscitant le débat. Ces évolutions induisent également des changements linguistiques en direction d'une langue volontairement plus terre-à-terre et proche d'une certaine médiocrité quotidienne.

L'Italie dans la seconde Guerre mondiale. *Radio clandestina* et *Scemo di guerra*

Quand l'Italie s'engage dans la Seconde Guerre mondiale, le fascisme, en place depuis près de vingt ans, s'est particulièrement durci à partir de la moitié des années 30, à mesure que le Duce s'est éloigné des puissances européennes pour se rapprocher de l'Allemagne d'Hitler. En 1939, lors de la signature du Pacte d'Acier, Mussolini est un homme déjà vieilli, qui se sent trahi par ses fidèles et qui a trouvé dans les promesses de l'Allemagne de quoi alimenter son vieux rêve d'Italie glorieuse et conquérante. Or, c'est un pays totalement impréparé qui entre en guerre le 10 juin 1940. Les différents fronts pour l'armée italienne se trouvent d'abord en Afrique ainsi qu'en Grèce et Albanie, puis à partir de 1943, c'est le territoire italien qui devient théâtre des opérations : en juillet 1943, Mussolini est destitué par le Grand Conseil du Fascisme puis emprisonné et les Alliés débarquent en Sicile. L'Allemagne riposte en envahissant le Nord de l'Italie. Les deux camps s'affrontent en particulier sur la ligne Gustav (à la frontière du Latium et de la Campanie) puis sur la ligne gothique (qui s'étend de Carrare à Pesaro) ; la résistance des Partisans fut également très importante et décisive contre l'envahisseur allemand au nord de la ligne gothique. Le 19 juillet, les bombardements alliés commencent, sur Rome. En août 1943, Rome est déclarée

2008 ; *Radio clandestine. Mémoire des Fosses Ardéatines*, trad. Olivier FAVIER, Montpellier, Espaces 34, 2004 ; *Récit de guerre bien frappé*, trad. Dominique VITTOZ, Paris, Le Serpent à plumes, 2009 ; *La Brebis galeuse*, trad. Olivier FAVIER, Paris, Éditions du sonneur, 2010 ; *La lutte des classes*, trad. Christophe MILESCHI, Paris, Éditions Noir sur Blanc, 2013 ; *Discours à la nation*, trad. C. MILESCHI, Paris, Éditions Noir sur Blanc, 2014 ; *Je me suis levé et j'ai parlé*, trad. C. MILESCHI, Paris, Éditions Noir sur Blanc, 2016.

« ville ouverte » par le Pape pour éviter le plus possible de destructions. Après la signature de l'armistice le 8 septembre, l'Allemagne pousse ses troupes jusque Naples puis elle est ensuite graduellement repoussée par les forces Alliées qui remontent la péninsule. Rome est libérée le 4 juin 1944, mais il faut attendre avril 1945 pour que les villes du Nord soient libérées : tout se finit le 25 avril 1945, devenu jour de fête nationale.

En 2000 est créé le spectacle *Radio Clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, adaptation du livre de l'historien Alessandro Portelli, sur le massacre des Fosses Ardéatines⁴ : en mars 1944, un attentat partisan a lieu via Rasella, à Rome, sur une colonne de soldats allemands, faisant 32 morts. En représailles, pour chaque Allemand tué, dix Italiens sont fusillés : les victimes sont au nombre de 334. Le paradoxe de cet événement historique est que l'on s'en souvient comme d'un acte de lâcheté de la part des partisans saboteurs qui ne se seraient pas présentés à la sommation des Allemands. Or, tout le spectacle tourne autour d'une affiche, placardée le lendemain de l'attentat et qui, outre la mention des représailles, précise que « l'ordre a déjà été exécuté ».

En 2004, Celestini présente *Scemo di guerra* : il y raconte comment son père, Nino, le 4 juin 1944, a failli se faire tuer. La veille, lui et son père Giulio mangent à la trattoria de la sora Irma qui leur a proposé un marché : acheter pour mille lires à son cousin de Frascati un cochon vivant, volé lors de la déroute des Allemands à l'annonce de l'arrivée des Américains. Mais pour ce faire, il faut trouver d'autres personnes avec qui s'associer pour réunir l'argent nécessaire. Il s'agit d'une quête qui conduit du cinéma Iris où travaille le *sor* Giulio jusqu'au Quadraro, où habitent le père et le fils. Sur la route, ceux-ci voient un oignon par terre ; le père suggère au fils de le ramasser pour le manger, mais un tir l'en dissuade, tir qu'il n'a évité que parce qu'il a trébuché à cet instant précis. Le tireur est un homme se trouvant derrière la grille à ras du sol d'une pièce partiellement enterrée et qui protège un stock complet d'oignons. Pour calmer l'« homme au bras rachitique » et le convaincre que la guerre va finir et qu'il n'a plus besoin de garder jalousement ses

⁴ Alessandro PORTELLI, *L'ordine è già stato eseguito : Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*, Roma, Donzelli, 1999.

oignons, Nino lui décrit la situation générale et notamment ce qui leur est arrivé à son père et à lui depuis le départ de l'auberge. À la recherche d'autres associés pour cette « coopérative » du cochon, ils ont rencontré successivement le « barbier aux belles mains », le « gosse futé » et le « vieux aux belles chaussures »⁵.

La deuxième partie du spectacle raconte en revanche ce que l'« homme au bras tout sec » a à raconter à son tour. Rome, d'après lui, ne sera pas libérée avant un an et elle le sera par les Russes. Le voilà qui raconte l'histoire de Primo, jeune homme raflé au Quadraro et envoyé en Pologne dans un camp de travail. Il y rencontre Giubileo, un enfant qui meurt dans le camp, tandis que Primo survit jusqu'à l'arrivée des Russes. De retour à Rome en mai 1945 aux côtés de l'armée russe, Primo va avertir les parents de Giubileo de la fin malheureuse de celui-ci. Les parents lui assurent qu'il se trompe : Giubileo est mort un an auparavant, il a été retrouvé pendu à un arbre. Ce récit une fois terminé, Nino rit et prend la parole : « Ahò?! 'A scemo de guerra, ma che vai raccontando? Il 4 giugno del '45 è tra un anno, ce manca 'n anno! Oggi è il 4 giugno del '44, domenica. 'A scemo de guerra! »⁶. La petite compagnie parvient enfin à Frascati pour acheter le cochon, mais ils découvrent que le cochon est mort d'inanition car le cousin n'a pas pu le nourrir durant la retraite des Allemands. La société se dissout et chacun rentre chez soi. L'acteur-narrateur raconte alors ce qui est advenu à chacun des personnages.

Cette pièce présente donc un contexte historique très présent dans le récit mais abordé au travers d'une multitude de récits, créant ainsi un point de vue déconstruit sur des événements. La mise en scène du spectacle, dont il existe un enregistrement publié en DVD, prévoit qu'une partie des lumières soient visibles et présentes aux côtés de l'acteur, révélant ainsi de façon évidente les artifices scéniques aux spectateurs. Celestini est assis sur une chaise, face au public, dans un carré d'environ deux mètres sur deux délimité par les lumières et une plaque de métal. De fait, la parole se veut dépouillée de parasitages de type visuel car les

⁵ Traductions de D. VITTOZ, *Récit de guerre bien frappé*, op. cit.

⁶ « Eh?! Idiot de guerre, va, mais qu'est-ce que tu racontes? Le 4 juin 1945, c'est dans un an, il faut encore un an! Aujourd'hui on est le 4 juin 1944, dimanche. Idiot de guerre, va! » (A. CELESTINI, *Scemo di guerra*, 2005, DVD, Turin, Einaudi, 2006; c'est nous qui traduisons sauf indication contraire).

images doivent être produites non pas devant les yeux du spectateur, mais dans son esprit. Tout est esquissé à partir de détails indirects, par la force de références quotidiennes connues de tous : les images ne sont pas « créées » par le narrateur, mais « sollicitées » chez le spectateur. Cette technique est particulièrement répétée dans le spectacle *Scemo di guerra*, où les personnages sont nombreux. Selon Celestini :

Se dico che il tedesco era giovane, non evoca particolari immagini, ma se io dico “non aveva ancora imparato a farsi i nodi ai lacci delle scarpe” oppure “puzzava di latte”, queste espressioni evocano delle immagini molto più concrete. Concreto è qualcosa che fa parte dell’esperienza di molte persone, un’esperienza in qualche maniera largamente condivisa⁷.

Structure du récit : l’histoire arpentée par des narrateurs idiots

Les deux pièces présentent ainsi une structure circulaire : dans *Scemo di guerra*, la narration est profondément cyclique car la quête n’aboutit pas, et les personnages en sont au même point à la fin. La figure de la répétition est très présente (mêmes épisodes, mêmes épithètes de personnage, mêmes expressions) : le narrateur place ainsi des balises dans le récit afin de pouvoir opérer plus commodément des prolepses et analepses afin de casser une structure trop linéaire de l’histoire. Le cycle est aussi la forme que prend le temps des humbles, le temps non-directionnel, le temps de la mort qui succède à la vie et inversement, et c’est ce rythme qui caractérise beaucoup de personnages de Celestini⁸. Par ailleurs, le récit se déploie selon des lignes buissonnantes : la ville est parcourue par des trajectoires qui vont du cinéma Iris jusqu’au Quadraro, en passant par San Lorenzo, Termini,

⁷ « Si je dis que l’Allemand était jeune, ça n’évoque pas d’image particulière, mais si je dis “il n’avait pas encore appris à faire les lacets de ses chaussures” ou bien “il sentait encore le lait”, ces expressions évoquent des images beaucoup plus concrètes. Ce qui est concret, c’est ce qui fait partie de l’expérience de nombreuses personnes, une expérience en quelque sorte largement commune ». A. CELESTINI, paroles recueillies par Patrizia Bologna in *Tuttetorie. Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini*, Milan, Ubulibri, 2007, p. 202.

⁸ La cyclicité et la réitération sont des stylèmes propres à la narration populaire. Cf. Rita FRESU, « L’italiano di Roma nella scrittura orale di Ascanio Celestini », in *L’altra Roma. Percorsi di italianizzazione tra dame, sante, popolani nella storia della città (e della sua regione)*, Rome, Nuova Cultura, 2008, p. 174.

Piazza Vittorio, l'Appio Claudio, la Ciociaria et la Pologne. Du point de vue du temps du récit, de multiples histoires enchâssées bouleversent l'ordre du temps et anticipent ou reviennent sur des événements évoqués par le récit cadre. Toutes ces anecdotes s'étendent dans une direction horizontale (Nino et il *sor* Giulio rencontrent les différents personnages l'un après l'autre, sur la route vers le Quadraro) et verticale, puisque chacun de ces personnages raconte une histoire à son tour⁹. Celestini le dit lui-même : « *A me interessava che tutti questi racconti apparissero come diverse direzioni di uno stesso racconto* »¹⁰. Le chemin semble même se scinder en deux ou plutôt se refléter en se déformant : tandis que le père de Celestini raconte à l'idiot de guerre que le conflit est terminé pour qu'il lui laisse l'oignon, l'idiot lui raconte au contraire une version où la guerre n'est pas finie, où ce sont les Russes et non les Américains qui arriveront jusqu'à Rome, contribuant à brouiller encore plus les lignes d'une reconstitution claire des événements.

C'est un théâtre qui est donc fondé sur des discours délirants. Le terme « délire » est défini ainsi dans le *Trésor de la langue française* : « Trouble mental manifesté par un verbalisme incohérent » ; les paroles des différentes figures se complètent et se contredisent tout à la fois. Une définition plus précise du terme indique une « altération profonde du psychisme et de la personnalité, n'entraînant pas forcément l'abolition de la conscience, et caractérisée par de fausses interprétations ou de fausses perceptions »¹¹. *Scemo di guerra* voit s'entrecroiser des personnages qui justement n'existent pas par une personnalité, mais par une perception, un récit à faire d'une expérience personnelle qui a peu de témoins et qui est donc particulièrement propice à l'affabulation, à l'invention. Mais les critères de « vrai » et de « faux » n'ont ici pas de raison d'être, car chaque vision de la guerre portée par ces figures vient s'ajouter à la perspective par le bas et non à l'établissement d'une histoire chronologique qui ne tolérerait pas ces *ex-centricités*. C'est un théâtre parcouru par un brouhaha constant de discours désubjectivisés, où l'on entend à la

⁹ Patrizia Bologna parle de « *sorta di via crucis del racconto* » (*Tuttestorie*, *op. cit.*, p. 198).

¹⁰ « Je voulais que tous ces récits apparaissent comme les différentes directions d'un seul et même récit » ; A. CELESTINI, in P. BOLOGNA, *Tuttestorie*, *op. cit.*, p. 200.

¹¹ « Délire », article disponible sur le site du *Trésor de la langue française informatisé*, consulté le 11 mai 2019, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tliv5/search.exe?23;s=2172546450;cat=0;m=d%82lire;>

fois l'histoire, la rue, l'idiotie et la folie créatrice. Celestini parvient ainsi à élaborer des agencements collectifs, un fond sonore omniprésent, fait de mille strates, qui fait, non pas que quelqu'un parle, mais que *ça parle*, et ce qui est dit se répète, se contredit et se chevauche. Il s'agit de ce que Deleuze — qui avait par ailleurs nourri un certain intérêt pour le théâtre de Carmelo Bene¹² — à la suite de Bakhtine puis de Pasolini, a défini avec Guattari comme discours indirect libre :

Le discours direct est un fragment de masse détaché, et naît du démembrement de l'agencement collectif ; mais celui-ci est toujours comme la rumeur où je puise mon nom propre, l'ensemble des voix concordantes ou non d'où je tire ma voix. Je dépends toujours d'un agencement d'énonciation moléculaire, qui n'est pas donné dans ma conscience, pas plus qu'il ne dépend seulement de mes déterminations sociales apparentes, et qui réunit beaucoup de régimes de signes hétérogènes. Glossolalie¹³.

De la rumeur du petit peuple romain, le narrateur tire sa voix qui se décline en plusieurs voix de plusieurs narrateurs au sein du même récit. En parlant de l'histoire de l'oignon que racontait son père, Celestini dit :

Mio padre ha raccontato questa storia per tutta la vita, creando una sorta di effetto polifonico che invece di generarsi nello spazio si è generato nel tempo. In tanti anni e tante volte che ho sentito raccontare questa storia nell'ascolto ho sovrapposto le voci (la voce di mio padre ascoltata raccontare tante volte la stessa storia e le immagini che questa evocava). Così come un quartetto di cantanti che cantando insieme producono una quinta voce¹⁴.

¹² Cf. Carmelo BENE, Gilles DELEUZE, *Superpositions*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.

¹³ G. DELEUZE, Félix GUATTARI, « 20 novembre 1923. Postulats de la linguistique », in *Capitalisme et schizophrénie*, tome 2, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 106 sq.

¹⁴ « Mon père a raconté cette histoire toute sa vie, créant ainsi une sorte d'écho polyphonique qui, au lieu de se générer dans l'espace, s'est généré dans le temps. Toutes ces années et toutes les fois où j'ai entendu raconter cette histoire, j'ai superposé les voix dans l'écoute (la voix de mon père que j'ai écoutée raconter tant de fois la même histoire et les images que celle-ci évoquait). Comme un quartet de chanteurs qui produisent une cinquième voix lorsqu'ils chantent ensemble » (A. Celestini, « A che cosa serve la memoria », in Andrea PORCHEDDU, dir., *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, Pozzuolo del Friuli, Il principe Costante, 2005, p. 45).

Tout comme la substance de ses récits est le résultat d'expériences d'autres personnes et l'écoute de ces témoignages devient alors expérience en elle-même son point de vue semble se perdre et se confondre avec toutes les subjectivités mises en œuvre¹⁵. Le fait de diffuser pendant le spectacle, à la fin, au milieu ou au début, des enregistrements réels de témoignages recueillis, participe de cette polyphonie ambiante, consistant à superposer les voix, et donc les récits, qui en réalité s'entrecroisent étroitement. Ce ne sont plus des témoignages, ce sont des voix, désincarnées, sans nom et sans temps, qui tout à coup sonnent de façon étrange dans le tissu vocal de Celestini lui-même, mais ne font en réalité que seconder, reprendre, répéter ce qu'a dit le narrateur. La voix du père de Celestini que l'on entend à la fin de *Scemo di guerra*, surtout, est frappante. On retrouve les mêmes paroles, les mêmes expressions qu'a utilisées Celestini tout au long du spectacle, mais aussi ce même ton léger avec lequel sont racontées ces histoires de guerre, dont la conclusion qu'il tire est simplement : « *ma questa era la vita che se faceva in quell'epoca... sotto i bombardamenti... 'a vita de ragazzini in quell'epoca* »¹⁶. Il ne s'agit plus du père de Celestini, mais d'un père, et son récit, poli par la répétition, le fait devenir fabulation, père qui modifie et invente ses histoires, et qui est lui-même modifié et inventé par le fils.

Tout ceci va à l'encontre d'une relation de l'histoire selon une ligne chronologique, claire et surveillée par l'historien. L'histoire, qui relate essentiellement les faits des détenteurs du pouvoir, est toujours en quelque sorte retracée également à partir de la perspective de ceux qui possèdent une forme de pouvoir, notamment celui de la connaissance ; la perspective d'une histoire racontée par le bas est donc en soi une forme forte de contestation, mais cette condition n'assure pas à elle seule la transgression. Les personnages-narrateurs ou protagonistes de Celestini ont ainsi une profondeur plus grande : ce sont non seulement des figures extraites du quotidien, prises dans la tourmente de la Rome occupée par les Allemands ou des luttes ouvrières des années cinquante, mais ce

¹⁵ S. SORIANI, « La lingua e i personaggi. Note a *Radio Clandestina* », *op. cit.*, p. 197.

¹⁶ « mais c'était la vie qu'on avait à l'époque... sous les bombardements... la vie des enfants à cette époque-là » (A. CELESTINI, *Scemo di guerra*, *op. cit.*).

sont aussi et surtout des gens qui ne comprennent pas grand-chose à ce qui leur arrive, qui n'ont pas accès aux sphères de pouvoir et dont la seule priorité est de survivre, par différents expédients. Ceux qui racontent sont peu fiables : un enfant, un idiot, un barbier ressuscité, un rescapé des camps de concentration, qui errent dans une Rome chaotique, à contre-courant des lignes du mouvement majeur.

Dans *Radio clandestina*, le personnage de *la bassetta*, interlocutrice du narrateur, est caractérisée par son analphabétisme, condition partagée par nombre d'Italiens à l'époque de la guerre¹⁷. Mais son incapacité à déchiffrer et à comprendre est surtout représentative de celle de masses qui pendant longtemps, et dans une certaine mesure encore aujourd'hui, n'ont pas les moyens de rationaliser une hiérarchie et une institutionnalisation de la société qui pèse sur eux : ce sont des personnages analphabètes de l'histoire et qui se caractérisent par leurs actions (ou absence d'action) et non pas par leur psychologie ; des personnages qui ne suscitent pas le conflit, car le conflit appartient aux héros, aux personnages de théâtre. C'est un petit peuple qui emprunte les voies secondaires, plus discrètes et plus sûres, et pour qui le sens des choses est limité et immédiat, car les projections vers l'exception, vers le futur, vers l'espoir sont difficiles. Par ailleurs, l'humanité mise en scène dans les spectacles de Celestini se caractérise par deux besoins prioritaires : raconter et manger. Le premier est la régurgitation verbale d'une somme d'expériences, de sentiments, de nécessité de créer un lien avec l'humanité écoutante. Elle fait pendant à la nécessité, dans les récits, de se sustenter. Il est souvent question de nourriture chez Celestini : une nourriture simple, celle du pauvre, comme l'oignon de *Scemo di guerra*. C'est pour obtenir cet oignon que Nino commence à raconter des histoires. Le récit peut donc sauver la vie, comme

¹⁷ Du point de vue de la structuration du récit, l'analphabétisme est ce qui permet de faire le lien entre le présent et le passé et d'enclencher le récit enchâssé sur le massacre : tout comme *la bassetta*, en temps de guerre les gens demandaient à celui qui savait lire de déchiffrer pour eux les communiqués officiels (ici le grand-père du narrateur). Du point de vue de la compréhension du récit, l'incapacité de comprendre fait écho à la construction d'une mémoire erronée qui s'est inventée des affiches qui n'ont jamais existé, sur lesquelles les gens disent avoir vu l'ordre, pour les partisans fauteurs de troubles, de se constituer sous peine de représailles dans la population.

l'observe Patrizia Bologna¹⁸, et manger, raconter et survivre sont profondément liés dans ce théâtre, comme des actes de survie indispensables.

Le bouleversement des lignes droites — celles du temps et de l'espace, mais aussi la verticalité de celui qui parle avec autorité de faits passés et conclus — est synonyme chez Celestini d'une forme de résistance du *popolo minuto* au pouvoir que représente la perspective chronologique du traitement de l'histoire. Tout comme les personnages de Pasolini, ceux de Celestini sont les exclus éternels du centre, ils appartiennent à la périphérie. Ce sont des *parias* à la fois du temps historique, chronologique, majeur, et de l'espace centralisé. Cette errance à la périphérie (du temps, entre le passé et le présent, entre la vie et la mort), et en l'espèce, la périphérie des *borgate* de Rome, caractérise les figures du théâtre de Celestini. Alessandro Portelli déclare à propos de l'histoire des Fosses Ardéatines :

*Non si tratta né dell'unica né della peggiore delle stragi naziste, ma è la sola strage "metropolitana", che nell'eterogeneità delle vittime sintetizza la ricca stratificazione di storie di una grande città. Per questa ragione le Fosse Ardeatine sono il luogo simbolico in cui tutte le storie convergono, dove si compatta lo spazio della città e parlarne significa attraversare la vicenda di Roma sia a livello spaziale che temporale*¹⁹.

Dans *Scemo di guerra*, après la déconvenue à Frascati et tandis que les Alliés progressent vers le centre de Rome, la petite troupe de la « *società del maiale* » va pour sa part dans l'autre sens, vers la périphérie : à contre-sens²⁰ de l'histoire en train de se faire, celle des vainqueurs.

¹⁸ P. BOLOGNA, *Tuttestorie*, op. cit., p. 201.

¹⁹ « Il ne s'agit ni du seul massacre nazi, ni du pire, mais c'est le seul massacre « métropolitain » qui synthétise, à travers l'hétérogénéité des victimes, la riche stratification des histoires d'une grande ville. C'est pour cette raison que les Fosses Ardéatines sont le lieu symbolique où toutes les histoires convergent, où l'espace de la ville se masse et l'évoquer équivaut à traverser l'histoire de Rome autant à un niveau spatial que temporel » (A. PORTELLI, cité dans P. Bologna, *Tuttestorie*, op. cit., p. 132).

²⁰ Cf. Fernando MARCHIORI, « Attraverso la drammaturgia italiana contemporanea », *Ateatro*, 74, 2013, 29 octobre 2013, consulté le 10 mai 2019, <http://www.ateatro.it/webzine/2013/10/29/attraverso-la-drammaturgia-italiana-contemporanea/>.

« L'Histoire, c'est le marqueur temporel du Pouvoir », écrit Gilles Deleuze²¹. Le petit peuple n'appartient pas à l'Histoire, mais il produit des histoires. Le travail de Celestini descelle la chronologie historique « pour dégager des devenirs contre l'Histoire, des vies contre la culture, des pensées contre la doctrine, des grâces ou disgrâces contre le dogme »²². Alors déstructurer le temps n'est pas seulement raconter l'histoire d'un point de vue venu d'en bas, c'est aussi travailler sur une mémoire qui ne soit pas muséifiée. Toute mémoire est nécessairement subjective et individuelle : « [...] *può sembrare gratificante parlare di memoria collettiva perché ci fa sentire tutti parte dello stesso "condominio" culturale. Tuttavia la memoria è quello che "io" mi ricordo e non quello che "noi" ricordiamo. La memoria, come oggetto in sé, non esiste* »²³. On a donc affaire à un théâtre qui met en scène un foisonnement de devenirs, de croisements permanents et perpétuels de figures existant par leur récit et qui semblent évoluer sur un échiquier temporel et géographique permettant tous les types de déplacements possibles. En évitant la ligne droite monodirectionnelle, en permettant les incursions à rebours, les renversements, Celestini produit un théâtre de voix, de figures traversantes et transhistoriques qui évoluent parallèlement aux grandes lignes de l'histoire majeure.

²¹ G. DELEUZE, « Un manifeste de moins », in C. BENE, G. DELEUZE, *Superpositions*, op. cit., p. 103.

²² *Ibid.*, p. 97.

²³ « [...] parler de mémoire collective peut paraître gratifiant, parce que cela nous donne l'impression de tous faire partie de la même "copropriété" culturelle. Cependant la mémoire c'est ce que "moi" je me rappelle, et non ce que "nous" nous rappelons. La mémoire, comme objet en soi, n'existe pas » (S. SORIANI, « Dalla memoria del passato agli appunti sul presente. Ascanio Celestini intervistato da Simone Soriani », *Atti & sipari. Semestrale di teatro e spettacolo*, 4, 2009, p. 2).