

# Incursion dans l'œuvre d'Ascanio Celestini

## lever de rideau sur les espaces marginaux

> **Magali Alphanod**

« Tout le monde vit dans l'histoire même ceux qui en habitent la périphérie<sup>1</sup> »

Ascanio Celestini est un auteur-acteur rattaché à la seconde génération du *teatro di narrazione*. Ce phénomène théâtral, né à la fin du xx<sup>e</sup> siècle, se situe déjà lui-même à la marge (même s'il s'est institutionnalisé et est désormais reconnu par le public, les médias et le monde du théâtre, à en croire la multiplication des spectacles qui suivent ce modèle). En effet, il se distingue de la norme dramatique car les spectacles qui le composent sont fondés sur la narration. L'acteur raconte plus qu'il ne montre et cela généralement dans une économie de moyens, parfois seulement avec une chaise et quelques lumières. Par ailleurs, ces artistes ont pour habitude de jouer hors du circuit officiel, dans des lieux non-théâtraux. Aussi, ils s'aventurent régulièrement dans le plurilinguisme, mêlant dans leurs spectacles l'italien littéraire/administratif et le dialecte (italien de la rue et du peuple) par des effets d'oralités et l'usage d'un vocabulaire spécifique. On pourrait aussi citer, comme autre preuve de leur posture périphérique, le rapport particulier qui unit le texte et sa représentation (ce dernier étant publié souvent après coup et sans en être l'exacte retranscription), mais surtout, les artistes du théâtre de narration, animés par une nécessité de dire leur monde, se penchent souvent sur des événe-

ments qui ont marqué l'histoire de leur pays, ils amènent à questionner la société contemporaine, adoptant une perspective qui remet en cause les certitudes officielles, ce qui vaut à leurs pièces la deuxième étiquette de *teatro civile*.

Mais Celestini fait un pas de plus dans la marge. Après avoir réalisé des spectacles marqués par la tradition orale, il y a ensuite associé l'Histoire, pour se lancer finalement dans une troisième phase de création consacrée au directement contemporain<sup>2</sup>. Depuis *Fabbrica* en 2000, il construit ses spectacles autour de ce que Erving Goffman appelait les institutions totales (ou totalitaires) : l'usine dans *Fabbrica*, l'asile dans *Pecora nera (La Brebis galeuse)*, un centre d'appel pour *Lotta di classe (Lutte des classes)* et la prison dans *Pro Patria*. L'usine ou la prison, par exemple, font partie d'un corps social, d'une ville ; néanmoins ces lieux ne sont fréquentés que par l'ouvrier ou le prisonnier, qui, une fois qu'il s'y trouve, se voit déconnecté de l'extérieur et dans l'obligation de suivre des règles propres à cet espace. Ainsi, bien qu'inscrits dans la société, le centre, ces mondes en constituent des périphéries en tant qu'ils sont autonomes et restent inconnus du plus grand nombre.

Par l'étude des textes et des représentations de ces quatre œuvres nous tenterons de repérer ce qui fait la spécificité de la situation des personnages

et, parce que ces créations découlent d'un travail de terrain, de définir à la fois la valeur de la parole des témoins interrogés et le statut de l'auteur dans cette expérience. Comment parler des marges et pourquoi en parler ? Pour répondre à ces questions nous analyserons la façon dont l'artiste passe du document (discours source issu du réel obtenu lors de l'enquête) à la fiction et les choix dramaturgiques qu'il met en place pour exprimer la particularité de ces milieux.

### Une situation hors du commun

Erving Goffman définit l'institution totalitaire comme « un lieu de résidence et de travail où un grand nombre d'individus, placés dans la même situation, coupés du monde extérieur pour une période relativement longue, mènent ensemble une vie recluse dont les modalités sont explicitement et minutieusement réglées<sup>3</sup>. » Il s'agit donc d'établissements particulièrement « enveloppant[s]<sup>4</sup> », ce qui se manifeste par « les barrières qu'[ils] dressent aux échanges sociaux avec l'extérieur, ainsi qu'aux entrées et aux sorties, et qui sont souvent concrétisées par des obstacles matériels : portes verrouillées, hauts murs, barbelés, falaises, étendues d'eau, forêts ou landes<sup>5</sup>. » Effectivement, dans chacune des pièces, du fait des barrières qui les séparent du monde, Celestini nous donne à entendre (et donc à voir car la parole convoque

l'imaginaire du spectateur) l'enfermement des personnages. Si l'ouvrier peut sortir de l'usine, une fois qu'il y est entré, il est coupé de l'extérieur : « Car la fenêtre du vestiaire de l'usine, c'est le dernier endroit précis de l'usine qui, du dedans de l'usine, te permet d'en voir le dehors<sup>6</sup>. » Dans *Pecora nera*, Nicola rend compte de toutes les portes qui le tiennent enfermé dans l'asile : « Pour sortir de l'institut il y a deux portes. [...] Avec une qui reste toujours fermée et l'institut est barricadé comme un coffre fort<sup>7</sup>. »

Cet isolement constitue ces institutions comme des marges : y pénétrer relève d'un rituel qui dissocie ce moment du déroulé du quotidien. La première entrée est donc un moment clef qui marque la transition entre la vie passée du reclus et sa vie à venir qui sera définie par la structure qu'il intègre. Dans le chapitre 5 de *Pro Patria*, le protagoniste (d'autant plus reclus qu'il est condamné à perpétuité) décrit précisément cette transition avec un laconisme à la fois drôle et tragique : « Tu entres dans le bureau d'immatriculation, tu enlèves ton slip et ils t'enfilent un doigt dans le cul. C'est à ce moment-là que tu deviens un détenu<sup>8</sup>. » Le personnage répète plusieurs fois ce groupe de mot, montrant ainsi l'importance du geste dans le rite de passage (que Goffman nomme la « cérémonie d'admission ») en ce qu'il constitue une perte de dignité, puis il poursuit la description : confiscation des objets dangereux, signature d'une déclaration qui signale qu'il ne se suicidera pas, récupération de savon et papier hygiénique. Quant au narrateur de *Fabbrica*, l'entrée à l'usine est directement présentée comme un épisode traumatique. La pièce prend la forme d'une lettre que le protagoniste adresse à sa mère à qui il a écrit tous les jours sauf un, et il commence en effet par lui dire :

Mais certaines choses, ou bien on les écrit tout de suite, ou bien il faut une vie entière pour trouver les mots pour les dire. Et là maintenant, je vous l'écris, cette lettre qui manque. Cinquante ans se sont écoulés et maintenant, je vous l'écris. [...] Nous sommes ce 16 mars. Qui est le premier jour où je suis rentré à l'usine<sup>9</sup>.

Celestini explicite ce phénomène dans sa note introductive :

Au moment où [l'ouvrier-narrateur] accède à l'usine, il entre dans un espace physique et mental séparé du reste de la ville. L'Usine est comme un état dans l'État dit Revelli en parlant de Fiat. Mais tous les ouvriers qu'il m'a été donné de voir ont dit la même chose de leur usine. Ils ont parlé de ville dans la ville, de prison, d'asile et même de camp de concentration<sup>10</sup>.

De plus, Goffman donne comme caractéristiques majeures des institutions totales que « tous les aspects de l'existence s'inscrivent dans le même cadre », « en promiscuité avec d'autres personnes soumises aux mêmes obligations » et que les activités suivent un programme strict<sup>11</sup>. L'individu doit se conformer à une organisation préétablie de son quotidien. Le protagoniste de *Pro Patria* explique clairement la façon dont on perçoit la différence entre la prison et l'extérieur : « Tu commences à apprendre une langue étrangère, celle qui se parle en prison ou en taule<sup>12</sup>. » Une fois cette distinction posée, il en fait la démonstration en utilisant de l'argot carcéral (notamment la déclinaison des termes signifiant pistolet « la baiaffa, il ferro, il pezzo »). L'on trouve à ce sujet une comparaison très parlante dans le journal de *Pecora nera* : l'institution est comme une bouteille d'eau colorée qui rendrait tout ce qui entre dedans de la même couleur<sup>13</sup>.

Ainsi, l'on observe une perte de la personnalité dans ces établissements, chaque individu n'étant plus qu'un membre d'une masse uniforme, un des maillons du centre d'appel ou un des fous de l'asile. Dans ce dernier établissement, l'effacement au profit de l'homogénéité est visible dans le fait que tous les patients sont déposés de leurs biens à leur arrivée et seront tous les jours habillés de la même façon et comme les autres. L'institution établit un processus de fragilisation, de désresponsabilisation et d'infantilisation des individus. Le Nicola de *Lotta di classe* attend la reconduction de son contrat de trois mois au centre d'appel comme s'il avait, selon ses termes, une bombe à retardement mise dans sa poche par le patron. Il vit dans l'incertitude de son avenir, totalement dessaisi de son destin, tandis que le Nicola dans l'asile suit un rituel mécanique au sein duquel il n'a aucune liberté : « Se réveiller, se laver, chier, pisser, s'habiller, manger, dormir. Chaque chose en son temps<sup>14</sup>. » Dans cette pièce les patients sont présentés comme des êtres non humains (« plantes » ou « ânes »), à l'image de pantins comme le démontre ce propos de Nicola : « Ce sont des gens dont on demande simplement à leur tête de bien vouloir rester sur les épaules pour y mettre un chapeau lorsqu'un membre de la famille vient leur rendre visite<sup>15</sup>. » Non seulement les salariés, internés, etc., ne participent pas aux prises de décisions de la structure dans laquelle ils évoluent mais en plus ils sont sans cesse sous surveillance : les internés sont toujours sous le regard des sœurs ou infirmiers et les ouvriers de *Fabbrica* sont suivis jusqu'aux toilettes lorsque l'industrie se fascise. Dans cette situation, les individus préfèrent obéir plutôt que de manifester leurs désirs : la dépendance à l'institution est motivée en grande partie par une servitude volontaire car, comme le



© Derrick Tyson

signale Gabriele Benelli, l'« inconscience de soi » est perçue comme « une méthode d'autoconservation et de survie<sup>16</sup>».

## La fiction documentaire

Chacune des œuvres de notre corpus a débuté par une recherche documentaire (consultation des dossiers médicaux des patients de Santa Maria della pietà par exemple pour *Pecora nera*) et surtout un échange avec les témoins. Pour *Fabbrica*, le dramaturge a interrogé, durant deux ans, des ouvriers (mais aussi des mineurs et des paysans) pour saisir les enjeux de leur quotidien au travail, récoltant finalement environ 200 heures d'interviews. Ces témoi-

gnages servent de base aux spectacles, voire plutôt aux projets car Celestini les décline sous diverses formes : *Pecora nera* a ainsi donné lieu à un film, *Lotta di classe* à un album de chansons et un documentaire. Certains récits sont repris tels quels du fait de leur force évocatrice et de la justesse avec laquelle ils décrivent la vie dans l'institution ; d'autres sont revisités par Celestini qui n'en garde que la substance ; d'autres enfin sont mis de côté ou sont tellement dilués dans l'ensemble qu'ils ne sont plus repérables. L'artiste ne fait donc pas qu'agencer la parole de ceux qu'il a rencontrés, c'est la matière à partir de laquelle il construit un cadre. Il compare ce processus de création à celui des « géographes du passé » :

Je recueille les souvenirs de ceux qui ont connu l'asile un peu comme [eux]. Ces scientifiques demandaient aux marins de leur décrire une île, demandaient à un commerçant d'épices ou de tapis comment était une route vers l'Orient ou à travers l'Afrique. À partir de ce qu'ils avaient entendu, ils essayaient de dessiner des cartes géographiques. Les cartes qui en résultaient étaient souvent inexactes, mais elles étaient aussi emplies du regard de ceux qui avaient connu ces lieux en les parcourant<sup>17</sup>.

En somme, si son travail commence par une recherche documentaire, il prend ensuite la forme d'une fiction. D'ailleurs cet auteur ne s'inquiète pas de l'authenticité : anthropologue de formation, il cherche avant tout à savoir ce qu'une histoire raconte

de son interlocuteur et ce pourquoi il avait besoin de la dire, sachant que souvent les témoins eux-mêmes déforment les faits et établissent des digressions pour tenter d'expliquer leur vécu. Ce qui importe à Celestini ce n'est donc pas la vérité des éléments racontés mais la vérité qui s'immisce au sein de la fiction, ce que le récit révèle des témoins. Partant de données réelles il s'en détache par un détour via l'imaginaire, faisant preuve d'un « néo-réalisme magique<sup>18</sup> ». En voici un exemple à travers les mots du Nicola de *Lotta di classe* sur son salaire :

Si tu parles avec moi pendant moins de vingt secondes, je ne gagne rien [...]. Si par contre on reste au téléphone une minute, cela entraîne à mon avantage un gain brut de trente centimes, soit, déduction faite des retenues prévues par la loi, environ vingt et un centimes. Si je parviens à faire durer l'appel jusqu'à deux minutes, je mets à la banque environ soixante centimes, soit à peine plus de quarante déduction faite des charges. Si le destin, la complexité du problème que tu me soumets [...] ou tous ces facteurs à la fois nous font rester en ligne pendant deux minutes et quarante secondes, j'engrange dans mon portefeuille un gain brut de quatre-vingt-cinq centimes. Mais dès lors que nous faisons durer la conversation trois minutes, ou aussi bien trois heures, trois jours ou trois mois sans jamais raccrocher, le gain brut pour moi sera... toujours de quatre-vingt-cinq centimes<sup>19</sup>.

Ce discours est renseigné, exact, néanmoins ce personnage parvient à traverser les murs (apparition d'une donnée fantastique au sein d'un univers quotidien) pour opérer sa lutte des classes. Dans le texte publié c'est Patrizia qui tient ce propos :

Je regagne mon poste de travail et sans m'asseoir j'éteins l'ordinateur. [...]

Et je passe à travers le mur.

Le premier, c'est la cloison en plastique entre mon poste et celui de devant. Et les assistants de salle, ceux qu'on appelle les corbeaux, les kapos, les chacals, me regardent comme dans les films où quelqu'un dit « je n'en crois pas mes yeux ». Et pourtant vous devez y croire, moi je passe à travers les murs. Parce que dès qu'on s'efforce de mettre de l'ordre, de rétablir une hiérarchie naturelle entre la vie et la mort, tout ce qui ne sert à rien disparaît aussitôt et les murs offrent moins de résistance que l'air. Je me dirige donc vers la sortie en traversant les portes antipaniques sans pousser les barres rouges. Sans panique. Je passe à travers les murs de verre antiballes, ils ont beau être transparents, ce sont des murs quand même [...] <sup>20</sup>.

Le patient de l'asile (et le protagoniste de *Pro Partia*) ne peut vraiment s'évader que par la mort, le cimetière étant le seul élément qui ne se trouve pas dans l'asile (univers indépendant dans lequel on peut vivre sans manquer de rien, logé, nourri). Ici, dans *Lotta di classe*, c'est l'imagination qui constitue la seule vraie échappatoire – ce qui rappelle l'histoire dans *Pro Patria* du prisonnier africain qui réussit à aller jusqu'à la mer grâce à une potion le rendant indestructible pendant 1 minute 50.

La part d'imaginaire est assumée par Celestini et contribue à la compréhension des mondes décrits comme cela se voit aussi dans la note d'introduction de *Fabbrica* :

C'est là que commence l'invention du récit théâtral et précisément avec l'affirmation que seuls ceux qui « ont une malchance » peuvent travailler à l'usine. Évidemment, dans la réalité il se passe presque le contraire. Celui qui a eu un accident de travail, en général l'usine s'en sépare<sup>21</sup>.

La création de cette règle, qui établit un écart vis-à-vis du fonctionnement réel de l'usine, traduit donc la difficulté à dire la transformation vécue

par l'ouvrier suite à sa fréquentation de l'institution. Cette image corporelle des ouvriers, gardés car ils sont abîmés, permet de souligner « la transformation de l'identité d'une personne qui entre dans ce monde séparé<sup>22</sup>. »

## Du silence à la parole

Ce que Celestini a constaté, durant la période d'interview de *Fabbrica*, c'est la difficulté que les témoins avaient à parler de leur travail car ils l'avaient intériorisé, inscrit dans leur corps sans le formuler avec des mots :

Au moment où l'on demande à un ouvrier de raconter son propre travail, il se sent déconcerté, parce que son travail il l'a toujours fait sans en parler beaucoup. Alors plus que te raconter son travail cet ouvrier commence à effectuer les mouvements que la mémoire de son corps connaît et reconnaît<sup>23</sup>.

L'ouvrier a appris en regardant et reproduisant et il contribue à sa perte puisqu'en ne racontant pas ce qu'il fait à l'usine une fois à l'extérieur il nie son temps de travail, efface sa vie<sup>24</sup>. Si ces personnes ne sont pas entendues c'est avant tout parce que leur situation les contraint au silence :

J'ai toujours cherché à travailler sur des histoires rapportées par des personnes qui avaient vécu un rapport de subordination avec une grande institution (usine, hôpital psychiatrique) ou un grand événement historique (fascisme, nazisme). Parce que ces personnes ont de grandes difficultés à raconter leur histoire, telle qu'elles l'ont vécue. À l'opposé, nous ne manquons pas de mémoires d'hommes illustres, qui n'ont aucune réticence à raconter l'histoire mondiale parce qu'ils l'ont vécue sans la subir. Normalement, l'usine, la prison, l'hôpital psychiatrique ne se racontent pas<sup>25</sup>.

La narration est le biais par lequel l'individu donne un sens à son existence, se construit un monde et s'in-



vestit dans celui-ci. Shéhérazade – qui doit raconter une histoire chaque soir pour préserver sa vie – peut se présenter comme l'incarnation du pouvoir de la parole : le récit sauve de la mort, de l'absence. Avec ses œuvres, Celestini redonne la parole aux exclus et d'une certaine façon, réinsère leur présence dans le monde donc les extrait de la marge. Chaque pièce se constitue comme un espace de parole mais qui rend compte aussi du silence initial par le choix de la parole solitaire : le prisonnier de *Pro Patria* dans sa cellule parle à Mazzini (personnage historique du Risorgimento, période du XIX<sup>e</sup> siècle qui a conduit à l'unité nationale, Rome devenant capitale de l'Italie en 1871) car il a promis à son père de ne jamais parler seul ; Nicola le schizophrène parle depuis les limbes (« je suis mort cette année » dit-il en introduction) et s'est toujours adressé à son ami imaginaire ; le personnage de *Fabbrica* parle à sa mère par le biais d'une lettre. Sur scène le peu d'effets visuels (seulement quelques lumières, musiques, éléments de décor et de costume) amène le public à se concentrer sur le corps et la voix de l'acteur. De ce fait l'artiste se distingue d'une tendance contemporaine (à la fois théâtrale et sociétale) décrite ainsi par un autre narrateur, Marco Baliani : « Désormais nous vivons dans une société exclusivement visuelle, et cela m'effraie beaucoup. Alors récupérer la narration signifie privilégier l'écoute, court-circuiter la vue et mettre en jeu l'ouïe [...]»<sup>26</sup>. »

Choisir de partir de témoignages et de mettre en scène des paroles solitaires est une façon d'individualiser le récit et donc d'extraire les individus de la masse uniforme. Le personnage-témoin (unique voix qui condense l'ensemble des voix interviewées), que Celestini prend

en charge sur scène, se fait le porte-parole du système qu'il a intégré et qui agit sur lui et de tous les reclus de la structure (puisque chacun, à la même place dans l'institution, vit dans des conditions similaires). Mais il le fait avec une voix singulière ; l'Histoire et l'Institution sont données à voir au filtre d'une intimité, ce qui engage sans doute chez le spectateur une réception plus directe, car concrète et qui l'implique émotionnellement. Les personnages parlent de leur vie privée (leur sexualité par exemple) et des détails anodins de leur quotidien. Loin des héros classiques, ils sont simples, avec leurs défauts, ce qui les rend proches du public.

Nous l'avons vu, Celestini est seul en scène mais ses spectacles découlent d'une polyphonie. Si les témoins ne viennent pas directement, physiquement sur le plateau, leur parole surgit parfois quand sont diffusés quelques enregistrements originels. Ceux-ci – qui scandent le récit et le rendent ainsi plus déchiffrable par le public (les trois chapitres de *Pecora nera* et *Fabbrica* sont séparés par un enregistrement) – rappellent la source de la fable. Le moment de leur diffusion se présente comme une pause dans le récit. Dans *Pecora nera*, à chaque fois il ne reste qu'une seule lampe pour éclairer la scène, l'obscurité invitant le public à être pleinement dans l'écoute, à recevoir la parole d'un homme qui a vécu ce dont parle le personnage. Si dans *Fabbrica* ces interventions sont retranscrites dans la publication, précédées de l'indication « Voix », elles ne le sont pas dans *Pecora nera*, car c'est la voix qui importe, seule l'oralité est apte à transmettre le vécu : « La voix enregistrée apporte au spectacle une concrétude que pas même le récit en direct ne réussit à restituer<sup>27</sup> ». Dans ce spectacle c'est la voix d'Alberto Paolini (ayant vécu 40

ans dans un asile) que le spectateur entend ; le narrateur s'efface par l'obscurité et son silence, laissant place à cette présence-absence. Mais le spectacle se clôt par un poème d'Alberto et cette fois Celestini ne s'efface pas pour lui laisser la parole, il parle en même temps que lui, créant un effet de surimpression entre le témoin et le personnage, entre le réel et le fictif. Finalement le personnage ne peut pas être assimilé au témoin tout comme il ne peut pas l'être à Celestini – bien qu'il se trouve sur scène et que dans *Pro Patria* par exemple, lorsque le détenu parle de son père qui réparait des meubles, c'est à sa propre biographie que le dramaturge se réfère, racontant une anecdote dans laquelle une vieille cliente les appelle les « Celestini ». L'artiste joue sur l'ambiguïté de la figure du narrateur car il n'efface pas son identité derrière celle des témoins réels ou du personnage fictif, manifestant la pluralité de voix qui composent l'œuvre.

## L'artiste témoin

Walter Benjamin dans « Le Conteur<sup>28</sup> », texte majeur pour le *teatro di narrazione*, établit deux profils : le laboureur sédentaire et le navigateur, celui qui, de retour de voyage, fait le récit de son parcours, de ce qu'il a découvert. Parce que Celestini part en personne à la découverte des espaces marginaux, il se présente comme une nouvelle déclinaison du « conteur-navigateur », allant à la rencontre de ceux qui lui apporteront – en plus d'une documentation qu'il se fournira par ailleurs – des informations nécessaires à la compréhension de ces mondes. Par le savoir qu'il acquiert de ces différentes sources, il devient lui-même témoin, un témoin pouvant s'exprimer plus facilement étant donné qu'il n'a pas subi l'emprise de l'institution. Nous trouvons une formulation de la légitimité qu'il peut avoir à racon-

ter des situations qu'il n'a pas vécues lui-même, mais auxquelles il a eu accès par le corps des autres, dans un discours de Marco Paolini :

À partir du moment où tu découvres que [ces choses] t'appartiennent en tant que peuple, elles ne concernent plus seulement ceux qui les ont subies physiquement, mais toi aussi, et toute ta famille. [...] Le travail de l'acteur selon moi est le suivant : un processus de découverte. Au début tu ne peux pas être le témoin de ces choses, tu es seulement un étudiant. Mais au fur et à mesure tu acquiers la légitimité de témoigner<sup>29</sup>.

Avec les travaux de notre corpus il s'intéresse à ce dont peu de gens parlent, à ce qui dérange, particulièrement le travail précaire et la condition des prisonniers. Redonner de l'importance à ces voix marginales est un geste de confrontation aux règles établies, une prise de position contre un état de fait. Ce sont des êtres sortis de la société parce qu'on les en a éloignés – on apprend dans *Pro Patria* que la plupart des prisonniers sont des immigrés et des toxicomanes – et parce qu'ils s'en excluent eux-mêmes : « Les portails servent à protéger l'institut, l'institut sert à protéger les fous, mais les fous, à quoi servent-ils<sup>30</sup> ? » Ce questionnement de la part de Nicola révèle en effet sa difficulté à s'accepter dans une société qui le stigmatise, il est l'un de ceux qui a dévié de la file, une brebis galeuse. Chaque pièce permet à Celestini de rendre compte d'une situation de ségrégation (qui n'est pas connue directement par la plupart des spectateurs) prise comme le reflet d'un système général empli de failles. Dans *Pro Patria* il met l'accent sur la nécessité de fermer les prisons (« sans prisons, sans procès<sup>31</sup> ») dans un parallèle instauré entre la jeune génération du Risorgimento et celle du protagoniste, la marge devenant le terreau de la révolution. Dans *Pecora nera*, l'auteur

critique les conditions d'internement des patients, notamment le fait que toutes les maladies soient mises sur le même plan et que l'institut ne cherche pas la guérison. *Pecora nera*, au fil des sorties de Nicola avec la sœur pour faire les courses, introduit un parallèle entre cette situation d'enfermement exceptionnelle et le fonctionnement de notre société de consommation (dans laquelle l'on est poussé à acheter mais déconnecté de la production : « véritable schizophrénie<sup>32</sup> » contemporaine) : « Si je parle de l'asile psychiatrique en parlant du supermarché, des produits que nous avons achetés hier, que nous achèterons aujourd'hui et que nous achèterons demain, alors personne n'est autorisé à penser que cette chose ne concerne pas sa vie<sup>33</sup> ». L'effet semble double : par la fréquentation du même espace le spectateur se rapproche du personnage et accède plus facilement à son histoire, et par cette mise en parallèle il prend conscience d'une forme d'aliénation qui le concerne également. En effet, Celestini souhaite guider le public ou plutôt a pour objectif quand il monte sur scène « d'être utile<sup>34</sup> ».

Les spectacles se présentent comme la découverte d'un nouveau monde et pour compléter la connaissance qu'en aura le public, autant que pour présenter ses sources et manifester la réalité de plusieurs informations données sur scène plus ou moins explicitement, l'artiste s'approprie une pratique fréquente dans le cas du théâtre-documentaire : la présentation de la démarche au sein d'un paratexte. Au début de *Fabbrica* (Donzelli, 2007) plusieurs pages sont consacrées à une note introductive dans laquelle Celestini explique comment il a procédé, cite plusieurs des témoins qui ont donné naissance au texte et parle de la mémoire corporelle et de la difficulté à dire. De la même façon, à la fin

de *Pro Patria* (Einaudi, 2012) il rédige « Quelque chose sur les noms et les numéros » où il précise son parcours, les renseignements obtenus sur la vie en prison et sa volonté de rapprocher son personnage de la génération du Risorgimento. En ce qui concerne *Pecora nera* (Einaudi, 2010), le DVD du spectacle n'est pas accompagné du texte de la pièce mais d'un « journal ». On y trouve une partie consacrée aux souvenirs de l'infirmier Adriano Pallotta ainsi qu'un ensemble de notes prises par Celestini à propos de l'asile et des « restes de semi-récits<sup>35</sup> ». Cet épitexte (ou péri-texte si l'on considère le spectacle en tant que texte) est donc l'occasion de poursuivre la pièce et de compléter la parole des témoins. De la même façon dans *Fabbrica*, Celestini a ajouté, à la fin du texte du spectacle, cinq exemples de lettres que le personnage aurait pu écrire à sa mère avant celle du 16 mars :

J'ai cherché à considérer ce livre comme un pas en avant quant au spectacle et non comme la publication du texte. L'usine est un système complexe qui arrive difficilement à être raconté et beaucoup reste toujours à dire. Avec ce que j'ai raconté il y a aussi ce que j'aurais voulu raconter<sup>36</sup>.

Si ce n'est pas l'écrit qui se charge de présenter la recherche, ce sera l'introduction au spectacle comme c'est le cas dans *Appunti per un film sulla lotta di classe* où Celestini a pu commencer par dire qu'il avait interviewé les membres d'Atesia avant de parler au nom du personnage fictif Nicola. Dans tous les cas, cette démonstration documentaire apporte une dimension particulière au texte. Celestini, s'il s'intéresse à la marge, écrit aussi des œuvres limites, dont la forme, bien que marquée par une énonciation particulière (la voix du narrateur) s'apparente à celle d'un roman avec une structure en chapitre, sans didas-

calie ni distribution de la parole entre les différents personnages qui sont pris en charge par le protagoniste, autrement dit sans l'usage des codes littéraires attendus pour un texte théâtral. En outre, la récupération de la matière documentaire et des récits dans différentes disciplines (cinéma, musique) se présente comme la possibilité de multiplier les espaces de réception et donc d'écoute de la marge tout autant qu'elle constitue le dépassement des frontières disciplinaires et donc la mise en place d'un espace de création ouvert.

Finalement, Celestini, à la fois enquêteur, auteur et acteur, jouit d'une grande liberté en cherchant à dresser le portrait de ceux qui en ont été dépossédés. Il change de perspective, adopte le point de vue « depuis le bas<sup>37</sup> » de personnages banals et écartés de la société (précaires, fous, prisonniers, etc.) qui organisent peut-être une résistance en sous-terrain. Leur folie latente ou plus exactement la grande subjectivité de leur regard (miroir de leur différence), qui se perçoit dans la fantaisie de leurs digressions, apparaît de ce fait plutôt comme une sagesse. Si ces personnages-narrateurs semblent des anti-héros, marqués par une tare (physique, mentale, etc.) doublée d'une exclusion, ils s'avèrent également être une menace potentielle pour le centre qui les a mis de côté. En effet, ce sont des héros en puissance – depuis leur situation inéluctable et malgré une impression d'inertie – par la formulation de leurs maux, par leur volonté de résistance, d'émancipation et de reconquête de leur dignité (c'est-à-dire de conditions de travail et de vie satisfaisantes). Celestini, et c'est une des raisons qui fait que son théâtre est politique, fantasme dans ces œuvres un bouleversement du système à

travers des figures réelles-fictives, se positionnant comme l'« accoucheur d'un nouveau monde<sup>38</sup> ». Au théâtre, les oubliés peuvent être entendus et la société peut être renversée par l'imagination, comme dans un carnaval. C'est avec simplicité (celle d'un constat) et humour que l'artiste prend en charge les témoignages, car le rire permet d'invalider le sérieux, de remettre en question des principes établis, de prendre du recul par rapport à une réalité (toute contemporaine mais qui tire ses origines du passé) : de subvertir la norme. ■

### Notes

1. Celestini Ascanio et Gargiulo Maria Laura, *Un anarchico in corsia d'emergenza*, Rome-Bari, Laterza, 2015. La traduction des citations des ouvrages en italien est de nous.
2. Ce découpage chronologique très repérable a été notamment formulé par Soriani Simone, *Sulla scena del racconto : a colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2009.
3. Goffman Erving, *Asile psychiatriques. Études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, p.41.
4. *Ibid.* Le terme « enveloppant » est utilisé plusieurs fois dans l'ouvrage.
5. *Ibid.*, p. 45.
6. Celestini Ascanio, *Fabbrica*, trad. Dulac Kathleen, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2008, p. 5.
7. Celestini Ascanio, *La Brebis galeuse*, trad. Favier Olivier, Paris, Les Éditions du Sonneur, 2010, p. 69.
8. Celestini Ascanio, *Pro Patria*, Turin, Einaudi, 2012, p. 19.
9. Celestini Ascanio, *Fabbrica*, *op. cit.*, p. 5.
10. Celestini Ascanio, *Fabbrica*, Rome, Donzelli, 2007, p. XI.
11. Goffman Erving, *op. cit.*, p. 48.
12. Celestini Ascanio, *Pro Patria*, *op. cit.*, p. 20.
13. Celestini Ascanio, *La Pecora nera, il diario*, Turin, Einaudi, 2010, p. 51.
14. Celestini Ascanio, *La Brebis galeuse, op. cit.*, p. 19.
15. *Ibid.*, p. 82.
16. Benelli Gabriele, *Ascanio Celestini : istituzione e*

*individuo nel teatro*, Rome, Aracne, 2010, p. 16.

17. Celestini Ascanio, *La Pecora nera*, Turin, Einaudi, 2008, 4<sup>e</sup> page de couverture.
18. Soriani Simone, *op. cit.*, p. 82.
19. Celestini Ascanio, *Lutte des classes*, trad. Mileschi Christophe, Lausanne, Les Éditions Noir sur blanc, 2013, p. 203.
20. *Ibid.*, p. 325-326.
21. Celestini Ascanio, *Fabbrica*, Donzelli, *op. cit.*, p. XI.
22. *Ibid.*, p. XII.
23. *Ibid.*, p. IX.
24. Bologna Patrizia, *Tutttestorie*, Milano, Ubulibri, 2007, p. 159.
25. Perrier Jean-Louis, « Ascanio Celestini, une geste du travail » [entretien], *Mouvement*, n°51, avril-juin 2009, p. 62-64, p. 62.
26. Ponte di Pino Oliviero, « Il racconto : Conversazione con Marco Baliani (1995) », *Site Ateatro* [En ligne. Consulté le 5 novembre 2015]. Disponible sur Internet : [www.trax.it/olivieropdp/Baliani95.htm](http://www.trax.it/olivieropdp/Baliani95.htm).
27. *L'invenzione della memoria : il teatro di Ascanio Celestini*, éd. Porcheddu Andrea, Udine, Il Principe Costante, 2005, p. 32.
28. Benjamin Walter, « Le conteur : réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 114-151.
29. Paolini Marco et Ponte di Pino Oliviero, *Quaderno del Vajont, dagli album al teatro della diga*, Turin, Einaudi, 2008, p. 21.
30. Celestini Ascanio (réal.), *La pecora nera : un racconto magistrale sulla segregazione nel manicomio come metafora di ogni segregazione*, Turin, Einaudi, 2010.
31. Il s'agit du sous-titre du spectacle, citation de Mazzini à valeur programmatique.
32. Perrier Jean-Louis, *op. cit.*, p. 64.
33. Bologna Patrizia, *op. cit.*, p. 48.
34. Tagliaferri Maricla, « Celestini : sono come un idraulico », *Site Il secolo XIX*, 26 novembre 2009 [En ligne. Consulté le 5 novembre 2015]. Disponible sur Internet : [www.ilsecoloxix.it/p/cultura/2009/11/26/AMJZ3v8C-celestini\\_idraulico\\_come.shtml](http://www.ilsecoloxix.it/p/cultura/2009/11/26/AMJZ3v8C-celestini_idraulico_come.shtml)
35. Celestini Ascanio, *La Pecora nera, il diario, op. cit.*, p. 3.
36. Celestini Ascanio, *Fabbrica*, Donzelli, *op. cit.*, p. XIII.
37. Soriani Simone, *op. cit.*, à propos de Davide Enia et Ascanio Celestini parle de dramaturgie « dal basso ».
38. Favier Olivier, « Ascanio Celestini ou le théâtre politique », *Frictions*, n°15, automne 2009, p. 116.