

Line@editoriale

ISSN : 2107-7118

| 2026

Numero 18|2026

Spectateurs sous observation, ou de l'art de l'inconfort

Claudio Pirisino

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/2918>

Référence électronique

Claudio Pirisino, « Spectateurs sous observation, ou de l'art de l'inconfort », *Line@editoriale* [En ligne], | 2026, mis en ligne le 04 septembre 2026, consulté le 05 septembre 2026. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/2918>

Spectateurs sous observation, ou de l'art de l'inconfort

Claudio Pirisino

PLAN

Le cas *Acqua di colonia*

1. *Victima eris*
2. Soyons honnêtes...
3. Surtout, pas trop de zèle...

TEXTE

p. 34-46

Mais les hommes doivent savoir que sur le théâtre de la vie humaine,
il n'y a que Dieu et les anges à qui il convient d'être spectateurs.

(Sir Francis Bacon)

- 1 Depuis les années 2000, les nombreux spectacles *politiques*¹ ou se revendiquant comme tels proposent de nouvelles stratégies pour sortir le public de la torpeur à laquelle le condamnerait sa position de spectateur². Mais comme le suggèrent bien les réflexions d'Olivier Neveux³ et de Muriel Plana⁴, si on s'attèle à sonder la pertinence de l'adjectif *politique* dans ce panorama où abondent les spectacles prétendument engagés, une analyse attentive de facteurs esthétiques et pratiques s'impose. C'est non seulement le sujet traité sur scène qui importe, mais surtout la manière dont la scène dialogue avec la société qui le reçoit – la survie du spectacle après la représentation –, y compris l'ensemble des conditions matérielles de production des spectacles. Désormais, « une menace pèse sur le théâtre politique : le fétichisme de ses formes, l'évidence de ses dispositifs et la rengaine de ses fonctions »⁵, pour reprendre les mots d'Olivier Neveux. Il faut

donc faire attention aux effets de mode, qui dans le cercle restreint du théâtre sont toujours prêts à ressurgir. Si la scène se limite à réitérer un exercice de style, en flattant par ailleurs un public acquis à sa cause, la seule mention « théâtre politique » ne saurait combler l'absence d'une véritable démarche critique. D'autant plus que dans ce jeu de rôles, en dépit de l'intentions des artistes, le statut passif du spectateur risque d'en sortir renforcé. Bref, une véritable conflictualité serait désormais préférable à toute entente entre la salle et la scène.

- 2 Cette constatation liminaire extrêmement synthétique nous conduit vers l'horizon de la scène italienne contemporaine où, comme ailleurs, le *politique* semble être de plus en plus l'apanage de ces modalités spectaculaires caractérisées par une forte dimension performative⁶, comme le *teatro di narrazione*⁷. Caractérisé par la présence d'un acteur-narrateur dont « les récits ont une portée collective et un substrat documentaire »⁸, ce théâtre a établi au fil des années un rapport avec le public dans une dynamique de reconnaissance mutuelle autour de valeurs éthiques et politiques. Que se passe-t-il en revanche, lorsque l'artiste joue dans un registre plus ambigu ? Lorsque l'aura de *service public* caractéristique du *teatro di narrazione* disparaît ? Lorsqu'un public averti commence à douter de l'éthos du conteur, et donc du sien ? Faut-il travailler sur l'équivoque ? Jusqu'où pousser le malentendu ?

Le cas *Acqua di colonia*

- 3 À ce propos, intéressons-nous au spectacle *Acqua di colonia* (2016), écrit, mis en scène, interprété et performé par Elvira Frosini et Daniele Timpano, et dont la dramaturgie est nourrie d'un énorme travail à partir de documents d'archive et d'essais historiques⁹. Le titre de la pièce contient un jeu de mots reposant sur l'homophonie, en Italien, du toponyme « Cologne » et du substantif « colonie ». Un postulat émerge dès les premières répliques, qui peut se résumer de cette manière : le binôme de sentiments opposés – pitié et agacement – qui accompagne la rencontre avec des vendeurs ambulants de briquets, de grigris, de chaussettes – la plupart du temps africains – plonge ses racines dans un passé colonial largement oublié. Se présentant comme une réflexion sur le passé colonial de l'Italie, *Acqua di colonia*

n'ignore pas non plus le phénomène migratoire que l'on observe ces dernières années sur les côtes méditerranéennes de l'Europe. Le lien avec l'actualité est inévitable : on songe aux images quotidiennes de zodiacs bondés au bord du naufrage, ainsi qu'à la compassion des habitants de l'île de Lampedusa s'improvisant secouristes. L'agacement, lui, n'est pas étranger à la sensation d'impuissance face à ces catastrophes répétées. Le *péché originel* de ce malaise serait donc le colonialisme italien, comme on peut l'entendre dès les premières répliques. À ce statut oublié d'ex-colonisateurs s'ajoute, nous disent les deux artistes, une production culturelle occidentale qui, même dans ses chefs-d'œuvre, aurait fabriqué, véhiculé et entretenu une certaine image de l'« autre », surtout si l'« autre » a la peau noire.

- 4 Il y a assez de matière pour développer un spectacle bien rodé : on pourrait s'attendre à une suite de témoignages de réfugiés politiques ou de jeunes volontaires des ONG. On imagine facilement la dialectique qui pourrait s'instaurer entre la scène et la salle, pour une prise de conscience constructive. Cependant, plusieurs éléments d'*Acqua di Colonia* en font une pièce pour le moins inconfortable, à la limite du supportable pour certains spectateurs, voire scandaleuse pour d'autres¹⁰. Et pour cause ! La *leçon postcoloniale* bâtie par Elvira Frosini et Daniele Timpano se construit sur une sorte de stress test à l'adresse des spectateurs qui repose sur trois éléments principaux : 1) la mise en abyme des mécanismes inconscients qui régissent les rapports entre Italiens à la peau blanche et « nouveaux Italiens »¹¹ ; 2) la parodie d'un des ressorts politiques du *teatro di narrazione*, à savoir l'intégrité morale de l'artiste-enquêteur ; 3) une critique féroce de la rhétorique des associations humanitaires et des intellectuels engagés.

1. *Victima eris*

- 5 La première étape de ce jeu de miroirs est la création et l'opposition de deux sortes de spectateurs, en fonction de leur rapport avec les artistes : un spectateur *victime* et un spectateur *complice*.
- 6 Sur la scène une femme noire, « un invitato », comme l'indique la liste des *dramatis personae*¹², est assise sur une chaise d'écolier. Ce n'est pas une actrice, mais une personne choisie en raison de sa couleur de peau et à qui les deux artistes ont préalablement résumé ce qu'il se

passera sur scène. Elle restera sur sa chaise, sans parler, complètement ignorée par les acteurs, pendant toute la durée de la première partie du spectacle¹³.

Une personne noire, originaire si possible d'une ancienne colonie italienne en Afrique, une femme de préférence, de préférence afro-italienne de deuxième génération, de toute façon quelqu'un qui vit en Italie depuis quelques années et qui comprend bien l'italien. Il ne s'agit pas de « pornographie » : nous ne mettons pas en scène une personne traumatisée qu'on aurait trouvée dans un camp de réfugiés et qu'on offrirait à la boulimie visuelle des spectateurs et à la *pietas* salonnrière, et nous ne voulons pas non plus mettre en crise la personne invitée, mais [nous voulons, n.d.t.] travailler sur la perception stéréotypée, sur les préjugés, sur la culpabilité et sur l'angélisme de celui qui regarde [...] un corps noir¹⁴.

- 7 S'enchaîne autour d'elle et devant le public un florilège de citations hétérogènes, une stratification de références populaires – comme la télévision, les chansons, les publicités, les bandes dessinées – ou de *high culture*, comme l'opéra, la grande littérature, la poésie, la philosophie. Naturellement, le choix de ces matériaux s'appuie sur les images stéréotypées qu'ils véhiculent et qui concernent le point de vue occidental sur l'Afrique et ses habitants. Se crée ainsi un jeu de regards entre ceux qui sont assis en salle et celle qui est assise sur scène. La communauté des spectateurs est scindée en deux : la femme observe le reste des spectateurs, complices involontaires de cette prise d'otage. Au fur et à mesure que les artistes, véritables maîtres de l'humour noir, égrainent les allusions racistes dans un climax grotesque, les rires des spectateurs en salle se font de plus en plus puissants. Par moments, même la femme muette, qui a eu comme consigne de ne pas réagir, se laisse aller à des sourires, en réagissant comme le public à la performance. Cela pourrait être un jeu de miroirs, dans la mesure où il s'agit d'un spectateur comme les autres, une portion du public (quoiqu'un peu écarté de la salle). Mais la salle ne se reconnaît pas dans cette femme : il n'y voit qu'une *victim*. Les clichés que les deux artistes évoquent, le répertoire de blagues et d'images publicitaires rebondissent dans l'esprit du public en salle et le corps muet de la femme noire occupe une fonction semblable à un paratonnerre. S'amorce ainsi un mécanisme inconscient de culpabilité.

- 8 Le manque de collaboration de l'assemblée est patent. La femme noire sur scène est spectatrice d'un double spectacle : celui fourni par les artistes, d'un côté, et le mur des spectateurs embarrassés de l'autre. L'opportunité du rire est testée sans cesse, jusqu'à faire douter le public de la pertinence de sa propre position au sein de cette assemblée. Comme le souligne justement Mathias Broth, il faut « qu'un spectateur interprète « correctement », c'est-à-dire de la même manière que tous les autres, ce qui se passe sur la scène et dans le public »¹⁵. Le risque encouru est de donner l'impression de cautionner l'exposition d'une femme noire à la risée publique ; en réalité, ce choix artistique déjoue et critique les abus que le théâtre impose au corps des victimes¹⁶.

2. Soyons honnêtes...

- 9 Cette stratégie du contre-pied se poursuit par la mise en discussion de l'éthique du spectacle. La rencontre entre la salle et la scène se fait non pas sur des valeurs vertueuses, mais dans le partage du même malaise face à des rires déplacés mais inévitables. Les artistes ne sont pas au-dessus de leurs spectateurs, la scène n'est pas une tribune d'où s'ériger en modèle. Un profond désenchantement cimenter le lien entre le duo de performeurs et son public. D'une part, les artistes sont *aggiornati*, informés sur l'histoire et sur l'actualité des études postcoloniales¹⁷ ; et d'autre part, le public de théâtre, et plus encore un spectateur d'*Acqua di colonia*, a probablement eu vent des écrits d'Edward Saïd¹⁸ ou est plus humblement un lecteur de Carlo Lucarelli¹⁹. Mais il est aussi vrai que le discours postcolonial auprès du grand public est une réalité plutôt récente en Italie et que la perception du passé colonial est fondamentalement absente dans l'inconscient collectif italien. En général, un tel débat n'existe que dans le milieu des études historiques²⁰ et en littérature²¹. Par conséquent, les artistes et le public se rencontrent sur cette conscience qui brise une certitude jusqu'à hier adamantine : les méfaits liés au colonialisme hantent seulement les sociétés française et anglaise. Lieu commun parmi les plus inébranlables, il trouvait tout son sens une fois confronté à un autre lieu commun, illustré par la devise *Italiani, brava gente*, célébrant la prétendue bonté innée des Italiens.

- 10 On pourrait s'attendre à des approfondissements, au dévoilement de dossiers compromettants, à l'identification des coupables. C'est en revanche le piège tendu par les artistes qui se dévoile. Tandis que le public s'interroge sur la présence de « l'invitée », la scène s'ouvre sur une savante conversation de comptoir.

Elvira : Le fait est qu'ils ne sont pas aussi intelligents que nous, c'est le barman d'en bas qui l'a dit [...] « Aucun sentiment qui s'élève au-dessus de la niaiserie ».

Daniele : Toujours le barman ?

Elvira : Non, Emmanuel Kant. [...] « Si quelqu'un ne les gouverne pas, ils ne s'en sortiront jamais ».

Daniele : Toujours Kant ?

Elvira : Non, ça c'est Véro, ma cousine. « Ils s'obstinent à ne pas entrer dans l'Histoire ».

Daniele : Mais ta cousine est philosophe ?

Elvira : Non, ce sont les mots de Benedetto Croce. [...] « Ils n'ont aucune envie de travailler, comme les napolitains, les calabrais, les siciliens ».

Daniele : Allez, cette fois c'est mon père !

Elvira : C'est Rousseau²².

- 11 Cette liste d'*ipse dixit*, où la parole des grands philosophes se confond avec les blagues du café, saisit le spectateur dans le deuxième piège, la deuxième épreuve du *stress test* ; car les artistes préparent le public à une confrontation directe entre leur ethos et celui de la salle. Si la drôlerie du dernier échange de répliques semble préluder à un rapprochement entre les performeurs et les spectateurs, unis dans la réprobation de ces théories et ces propos, la séquence s'achève sur une tirade qui étrille les savants et les académiciens, en forme d'exutoire, laissant libre cours aux vociférations haineuses de Madame Tout-le-monde :

Elvira : [...] Et arrêtez de nous prendre la tête avec le colonialisme et le postcolonial, vous, pseudo-intellos de merde. Allez vous faire foutre. *Vaffanculo* Angelo del Boca, *vaffanculo* Nicola Labanca [...], *vaffanculo* Shiferaw Bekele, Adolfo Mignemi, Bahru Zewde, *vaffanculo* Murard-Yovanocitch, *vaffanculo* Ben Ghiat, Uoldelul Chelati Dirar, *vaffanculo* Stefani, Gabrielli, Dominioni, De Franceschi [...], *vaffanculo* Igiaba Scego, *vaffanculo* Edward Saïd. De toute façon, personne ne

vous connaît [...] Le mot *post colonial*, moi, je l'ai entendu pour la première fois il y a trois jours, qu'est-ce que c'est ?, un apéritif ?, un cocktail ?²³.

- 12 Jusqu'à quel point la scène doit-elle être le reflet immaculé de notre propre image ? En ce début de XXI^e siècle, où règne la rhétorique de l'*antipolitique* et de la *société civile*, où la compétence et les hiérarchies des savoirs sont considérées avec la plus grande méfiance et dénigrées, l'ironie d'Elvira Frosini sonne juste. C'est enfin sur le dicton *Italiani brava gente* que s'abat le coup de grâce, à la fin de la première partie du spectacle. Les artistes s'attardent sur le succès de cette formule en s'interrogeant sur la manière dont elle se prête aux récupérations politiques, en particulier lorsqu'il s'agit de commenter les interventions des garde-côtes italiens, occupés à secourir hommes, femmes et enfants au large de l'île de Lampedusa.

3. Surtout, pas trop de zèle...

- 13 La critique de la rhétorique humanitaire offre un autre terrain de confrontation entre la salle et la scène. Une certaine condescendance peut se cacher même derrière une démarche bienveillante ou un engagement trop crié, nous disent nos artistes. Les slogans des ONG, certaines prises de parole dans des contextes très médiatisés (tels les concerts du Live Aid de 1985 et les supergroupes *Band Aid*, *Usa for Africa* et *Musicaitalia per l'Etiopia*, de 1984 et 1985), ainsi que les campagnes publicitaires de sensibilisation (notamment celles de l'Unicef) avec toute la bonne volonté qui les anime, risquent de réitérer malgré tout la dialectique dominant-dominé, qui fige les bénéficiaires de ces discours dans une position subalterne : ce serait une nouvelle version de ce que Rudyard Kipling appelait, en 1899, le *Fardeau de l'homme blanc*. Il suffit de songer à certaines figures artistiques et intellectuelles qui ont eu en Italie un impact majeur sur la diffusion d'une rhétorique tiersmondiste difficilement recevable de nos jours. La position de Frosini et Timpano n'est pas une provocation de plus, mais découle au contraire assez logiquement des apories liées à ces sujets : dans quelle mesure est-il encore possible de célébrer certains auteurs ? certaines œuvres littéraires ? Devrions-nous nous en priver ?

- 14 C'est vers la fin du spectacle que toutes ces questions sont abordées, lors d'une longue séquence concernant la figure de Pier Paolo Pasolini. La poétique pasolinienne est montrée comme le laboratoire dans lequel l'intellectuel analyse le tiers monde. Ce tiers monde commence par la périphérie romaine, où se confondent la tête frisée d'un de ses acteurs fétiches – Ninetto Davoli, interprété par Timpano coiffé d'une perruque afro²⁴ –, et celles des enfants africains. Elvira, derrière ses lunettes de soleil, devient Pasolini :

Un nouveau problème éclate dans le monde. Son nom est Couleur. S'appelle Couleur la nouvelle extension du Monde. Nous devons admettre l'idée de milliers de fils noirs ou marron, d'enfants aux yeux noirs et à la nuque frisée. Nous devons accepter ces étendues de vies réelles, qui veulent, avec une féroce innocence, entrer dans notre réalité²⁵.

- 15 La rencontre entre l'intellectuel et le sous-prolétaire Ninetto va révéler un écart insurmontable entre les deux hommes. La notion de colonisation s'en trouve non seulement élargie à la colonisation intellectuelle brutalement élitiste, mais également à la nature des nouveaux colonisés que sont les banlieusards italiens de l'après-guerre. Dans son monologue, le personnage de Pasolini expose sa position, non seulement en tant que poète, mais surtout en tant qu'herméneute exclusif de son époque et de la nôtre :

Salut. Moi, c'est Pier Paolo Pasolini. Je suis un écrivain, un intellectuel, un cinéaste, un poète. À Rome, dans le quartier du Pigneto, une ancienne bourgade sous-prolétarienne maintenant très branchée, il y a une peinture murale avec mon visage [...] Et je veille, du haut de mon mur, sur la gauche-caviar, sur les hipsters, les petits intellectuels petit-bourgeois, moi, le saint patron de leurs journées confuses [...] Ils m'appellent affectueusement « Pierpa' », eux, et ils ne m'ont jamais lu, jamais, mais ils récitent un chapelet par jour de mes citations, toujours les mêmes. [Et] j'avais même prévu la destruction du tiers monde par le Capital, la fin de l'Afrique archaïque, mythique, préhistorique, de sa barbare candeur [...] ²⁶.

- 16 Le personnage de Pasolini tire à boulets rouges sur des catégories sociales bien définies, sans doute majoritaires en salle, et bien disposées à ce court moment d'autocritique rendu extrêmement savoureux par

le jeu d'Elvira Frosini. Mais la dynamique implacable d'*Acqua di colonia* se réactive aussitôt : quand le public commence à se sentir du bon côté de la barrière, il est déjà perdu. Le « saint patron » d'une bonne partie des spectateurs est dépeint comme un explorateur en terre connue. Le personnage de Ninetto, dans un angle peu éclairé de la scène, dans sa pureté et sa spontanéité néoréaliste, est occupé à taper dans un ballon de football. Il tente à plusieurs reprises d'interrompre le monologue de l'auteur d'Accattone, mais il est repoussé avec véhémence.

Ceci est un espace de solitude extrême et rare. C'est là que je dois rester. Seul. Moi, l'intellectuel, Moi, l'occidental. Moi, le fruit de la culture millénaire que je porte sur mon dos. Moi, le fruit de Platon, de Dante, de Rousseau, de Hegel. C'est ici que j'accomplis mes exploits, mes aventures, ici je me grandis, en héros, j'affronte les dangers, la nature sauvage [,] j'apporte l'Histoire là où elle n'est pas, ici j'entretiens mon jardin, je ne peux vous aider qu'ici, vous faire entrer dans la communauté des hommes. Ici, ici, ici [...] Moi, tellement humain qu'à travers l'art je peux même parler de toi, pour toi, devenir toi et faire parler ta douleur, ta défaite, ton exclusion, vois-tu de quels miracles je suis capable ?²⁷

- 17 Ces mots contiennent le nerf de la guerre, le problème auquel Elvira Frosini et Daniele Timpano, sans pour autant s'y soustraire, n'offrent aucune solution : s'arroger le droit de plaider la cause de quelqu'un depuis une situation privilégiée (sociale, géographique) comporte le risque d'assujettir à caution morale et intellectuelle le bénéficiaire de cette démarche. L'exclusivité du droit à la parole que Pasolini/Frosini revendique dans cette séquence dénonce la persistance d'un complexe de supériorité qui se traduit, dans le meilleur des cas, par un altruisme maladroit ; dans le pire des cas, le maintien de l'« autre » dans l'impossibilité de s'exprimer en perpétue la non inclusion ou l'inclusion partielle dans la société.
- 18 La réaction à cet abus de la parole est confiée à un court monologue diffusé en voix-off : on reconnaît la voix du comédien Sandro Lombardi qui prononce un discours prêté à l'énième pièce de l'imaginaire « africain » mobilisé depuis le début du spectacle, sans doute une des images les plus marquantes des cinq voire six dernières décennies :

les visages et les corps des enfants biafrais, des enfants éthiopiens filmés pour des publicités destinées à la collecte de fonds.

Salut. Je suis ce pauvre être accablé par d'innombrables misères, filmé en très gros plan, à moitié nu, le ventre gonflé, le visage squelettique [...], je ne ris que de temps en temps, si le réalisateur est d'accord [...], je crève l'écran, disent-ils [...], seulement on ne me laisse jamais parler, moi je parlerais, mais peut-être pensent-ils que je ne sais pas parler [...], mais désormais j'ai de l'expérience, je parle cinq langues sans compter les dialectes [...] Voilà, il serait temps qu'on me laisse parler [...], et il serait temps aussi que vous me payiez les droits non perçus et les milliards de séances de pose. Merci²⁸.

19 L'« autre » ce n'est plus un sujet muet auquel donner notre voix ; ce n'est pas non plus un paysage pittoresque, ni un personnage exotique, et encore moins une toile neutre sur laquelle projeter nos fantasmes, ni notre culpabilité d'ailleurs. L'« autre » c'est une personne qui revendique son droit à ne plus être considérée comme une victime, mais simplement comme un individu sur le même pied d'égalité que ses « tuteurs » autoproclamés, dont certains se trouvent très probablement assis parmi les spectateurs.

20 Conclusion

21 Cette contribution n'a pas la prétention de répondre à toutes les questions que nous nous posons en introduction – à savoir si et jusqu'où provoquer le malentendu, troubler la connivence entre la scène et la salle pour que le théâtre recouvre sa dimension politique. Ce qui est sûr, c'est que la voie entreprise par Elvira Frosini et Daniele Timpano dépasse les codes connus du *teatro di narrazione*. Si ce dernier entretient un lien avec une démarche historiciste dès lors qu'il traite de politique, la dramaturgie de Frosini et Timpano montre les limites de cette approche en transposant la question politique dans la construction d'un nouveau rapport avec les spectateurs. *Acqua di colonia* semble confirmer l'idée d'Hans-Thies Lehmann selon laquelle il est opportun de semer le doute, de chercher constamment de nouvelles stratégies pour déconcerter le public.

Il incombe au théâtre de jouer – à l'aide d'une esthétique du risque – avec les extrêmes de l'affect qui détiennent toujours aussi la possibilité de la rupture blessante du tabou. [I]l appartient à son essence

même de réaliser une peur, une violation des sentiments, une désorientation qui justement rencontre l'attention du spectateur sur sa présence par des processus qui peuvent apparaître « immoraux », « asociaux » et « cyniques » : expérience politique par excellence²⁹.

- 22 Le « spectateur », par son statut passif, peut se retrouver en situation d'impuissance dès lors qu'il reste simple témoin, observateur et inactif. Mais si la passivité est souvent regrettable dans la vie de tous les jours, elle n'en demeure pas moins une qualité essentielle de la réception théâtrale. En dépit de son statut d'instance impuissante, l'esprit du spectateur est le réceptacle des effets produits par le spectacle et le seul lieu de sa survivance. Figurer le spectateur dans son rôle de témoin, d'observateur biaisé, distrait et un peu cynique sans nécessairement jouer le jeu stérile et codifié de l'appel à l'action et à la réaction, serait-ce là le chemin à suivre ?

NOTES

- 1 Comprendons cet adjectif dans ses nombreuses nuances : engagés, contestataires, militants, etc.
- 2 Ce discours, naturellement, ne tient pas compte des différentes formes du théâtre participatif : pensons par exemple à la réflexion d'Augusto Boal sur le *Théâtre de l'opprimé*. Cf. Augusto BOAL, « Théâtre de l'opprimé », *Travail théâtral*, octobre-décembre 1975, pp. 3-19.
- 3 Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, Paris, La fabrique éditions, 2019.
- 4 Muriel PLANA, *Théâtre et Politique. Modèles et concepts*, Paris, Orizons, 2014 ; *Théâtre et Politique. Tome II. Pour un théâtre politique contemporain*, Paris, Orizons, 2014.
- 5 Olivier NEVEUX, *op. cit.*, p. 190.
- 6 Cela est vrai pour le filon du *théâtre documentaire*, dans lequel peut s'inscrire *Rwanda 1994* de Jacques DELCUVELLERIE et LE GROUPOV (1999), mais aussi pour une performance comme *Exhibit B*, de Brett BAILEY (2010).
- 7 On peut penser au *Racconto del Vajont* de Marco PAOLINI et Gabriele VACIS (1993), à *Corpo di Stato* de Marco BALIANI (1998), ou encore à *Radio clandestina* d'Ascanio CELESTINI (2005). Je me limite à signaler les premiers textes qui

ont contribué à la description de ce phénomène : Gerardo GUCCINI, "Per una nuova performance epica", *Prove di drammaturgia*, a. X, n. 1, juillet 2004 ; Gerardo GUCCINI (dir.), *La bottega dei narratori: storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Audino, 2005.

8 Erica MAGRIS « Dire, être, faire : pratiques théâtrales contemporaines du documentaire en Italie », dans Erica MAGRIS, Béatrice PICON-VALLIN (dir.), *Les Théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième époque, 2019, p. 383.

9 Daniele TIMPANO est auteur et interprète de plusieurs pièces d'argument historique. Rappelons *Dux in scatola* (2005) sur l'exécution de Benito Mussolini, sur la marchandisation de son image et sur les hommages qui tous les jours lui sont rendus sur sa tombe ; *Risorgimento pop* (2011), co-écrit avec Marco ANDREOLI, sur le processus d'unification de l'Italie ; enfin *Aldo morto. Tragedia* (2012) sur l'enlèvement du secrétaire de la Démocratie chrétienne Aldo Moro, assassiné par les Brigades rouges en mai 1978.

10 Le webzine ATEATRO, un portail dédié à la culture théâtrale et qui donne une grande place à la critique, a publié les plaintes du public et les réponses des artistes.

11 L'expression *nouveaux Italiens* doit s'entendre ici dans l'acception couramment employée par la presse, certes un peu maladroite, qui désigne principalement les enfants nés de parents arrivés en Italie ces dernières décennies, la plupart du temps d'Afrique et du Proche-Orient.

12 Elvira FROSINI, Daniele TIMPANO, *Acqua di colonia*, Imola, Bologna, Cuepress, 2016, p. 15.

13 Un peu moins d'une heure. La femme quitte la scène avant la seconde partie du spectacle, qui est consacrée à des sketches dans lesquels les comédiens interprètent certains des personnages historiques ou de fictions évoquées durant la première partie.

14 (Una persona nera, se possibile originaria di un'ex colonia italiana in Africa, preferibilmente donna, preferibilmente afro-italiana di seconda generazione, o comunque qualcuno che sia in Italia da qualche anno e capisca bene l'italiano. Il discorso non è affatto « pornografico » : non mettiamo in scena una persona traumatizzata, tolta da un centro per rifugiati, da offrire alla bulimia visiva degli spettatori o alla pietas da salotto, né vogliamo mettere in crisi la persona ospite, ma lavorare sulla percezione stereotipa, sui pregiudizi, sul senso di colpa e sul buonismo di chi guarda [...] un corpo nero). Voir

[<http://www.ateatro.it/webzine/2018/05/23/acqua-di-colonia-e-uno-spettacolo-solo-per-bianchi/>].

15 Mathias BROTH, *Agents secrets. Le public dans la construction interactive de la représentation théâtrale*. Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 2002, p. 39.

16 Voir Olivier NEVEUX, « L'état de victime : quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine », *Actuel Marx*, 2007/1, n. 41.

17 Entre autres références, l'écrivaine italo-somalienne Igiaba SCEGO a joué un rôle important dans l'écriture de ce spectacle.

18 Edward SAÏD, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2005 [1978].

19 Auteur très populaire de romans noirs, Lucarelli a situé une de ses enquêtes en Érythrée en 1896. Voir Carlo LUCARELLI, *Lottava vibrazione*, Turin, Einaudi, 2008.

20 Pensons aux très nombreuses études menées par Angelo DEL BOCA depuis les années 1960, consacrées aux colonies italiennes en Afrique. Rappelons *La guerra d'Abissinia 1935-1941*, Milano, Feltrinelli, 1965 ; les quatre volumes de *Gli italiani in Africa Orientale*, Bari, Laterza, 1976, 1979, 1982, 1984 ; *Italiani, brava gente ?*, Vicenza, Neri Pozza, 2005.

21 Parmi les premiers romanciers qui apportèrent un regard critique sur le colonialisme italien, rappelons Ennio FLAIANO (*Tempo d'uccidere*, 1947), et Mario TOBINO (*Il deserto della Libia*, 1952). Pour les années 2000, nous pensons aux écrits d'Igiaba Scego et du collectif Wu-Ming. Enfin, il ne faut pas oublier les études d'Armando GNISCI dans le domaine des littératures comparées.

22 (Elvira : È che non sono come noi, l'ha detto pure il barista sotto casa. [...]) « non hanno ricevuto dalla natura nessun sentimento che si elevi al di sopra della stupidità ». – Daniele : Sempre il barista sotto casa ? – Elvira : Non, Immanuel Kant. [...] « Se qualcuno non li governa, non ce la faranno mai ». – Daniele : Anche questo è Kant ? – Elvira : No, è mia cugina Veronica. « Si ostinano a non entrare nella storia ». – Daniele : Ma tua cugina è filosofa ? – Elvira : No, questo l'ha detto Benedetto Croce. [...] « Non hanno voglia di lavorare, come i napoletani, i calabresi, i siciliani » [...] – Daniele : Dai, questo però è il mio papà... – Elvira : No, l'ha detto Rousseau). Elvira FROSINI, Daniele TIMPANO, 2016, p. 29. Traduction de l'auteur.

23 (E non state a menarcela col colonialismo e il postcoloniale tutti voi intellettualoidi di merda. Ma vaffanculo. Vaffanculo Angelo del Boca, vaffanculo Nicola Labanca [,] vaffanculo Shiferaw Bekele, Adolfo Mignemi, Bahru Zewde, vaffanculo Murard-Yovanocitch, vaffanculo Ben Ghiat, Uoldelul Chelati Dirar, vaffanculo Stefani, Gabrielli, Dominioni, De Franceschi [,] vaffanculo Igiaba Scego, vaffanculo Edward Saïd. Tanto non vi conosce nessuno [,] Io la parola poscolonia l'ho sentita per la prima volta tre giorni fa, ma che cos'è un aperitivo ?, un cocktail ?). *Id.* p. 32.

24 Ninetto Davoli est le protagoniste de nombreux films de Pasolini. Entre autres, *Des oiseaux, petits et gros* (1966), *Le Décaméron* (1971), *Les contes des Canterbury* (1972) et *Les Mille et Une Nuits* (1974).

25 (Scoppia un nuovo problema nel mondo. Si chiama Colore. Si chiama Colore, la nuova estensione del mondo. Dobbiamo ammettere l'idea di migliaia di figli neri o marroni, infanti con l'occhio nero e la nuca ricciuta. Dobbiamo accettare distese infinite di vite reali, che vogliono, con innocente ferocia, entrare nella nostra realtà). Pier Paolo Pasolini, texte pour la voix off du film *La rage*, 1963, in Elvira FROSINI et Daniele TIMPANO, 2016, p. 53.

26 (Ciao. Sono Pier Paolo Pasolini. Sono uno scrittore, un'intellettuale, un regista, un poeta. Al Pigneto, un quartiere di Roma, ex borgata sottoproletaria ora di moda, trovate anche un mio murales [...] E così veglio, dall'alto del mio muro, su radical chic, hipster, intellettualini piccolo borghesi [...] Essi mi chiamano Pierpa' e non mi hanno mai letto, mai, ma mi recitano un rosario al giorno fatto di citazioni dai miei scritti, sempre le stesse. [E] avevo previsto anche la distruzione del terzo mondo da parte del Capitale, la fine dell'Africa arcaica, mitica, preistorica, del suo candore barbaro [...]). *Id.*, pp. 53-54.

27 (Questo è uno spazio di estrema e rara solitudine. Qui devo stare io. Qui da solo. Io intellettuale. Io occidentale. Io frutto della cultura millenaria che mi porto addosso. Io frutto di Platone, Dante, Rousseau, Hegel. Qui avvengono le mie gesta, le mie avventure, qui divento grande, eroico, qui affronto i pericoli, la natura selvaggia, qui fondo città, costruisco strade, palazzi, qui pianto le fabbriche, qui lancio lo sviluppo, qui porto la Storia dove la Storia non c'è, qui coltivo il mio giardino, qui e solo qui vi posso aiutare, vi posso far entrare nel consorzio umano. Qui. Qui. Qui. E come vedi qui è deserto, è vuoto, è silente, lo spazio è vuoto, io lo riempio, io lo posso riempire, io gli do un senso, io gli do voce, io. Io, così umano, io che attraverso l'arte posso perfino parlare di te, per te, immedesimarmi in te, io divento te e faccio par-

lare il tuo dolore, la tua sconfitta, la tua esclusione, vedi di quali miracoli sono capace?). Elvira FROSINI et Daniele TIMPANO, 2016, p. 56.

28 (Ciao. Sono il povero essere piagato da infinite miserie, primissimo piano, mezzo nudo, con la pancia gonfia, la faccia scheletrica [...], solo ogni tanto rido, se il regista dice che va bene [...], buco lo schermo, dicono [...], solo che non mi fanno mai parlare, io parlerei, ma forse pensano che non so parlare [...] ma ormai l'esperienza ce l'ho, parlo cinque lingue senza contare i dialetti [...] Ecco, sarebbe ora che mi facessero parlare [...], sarebbe anche ora che mi pagaste i diritti e i miliardi di pose in arretrato. Grazie.). Ivi, p. 58.

29 Hans-Thies LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*, Paris, Éditions de l'Arche, 2002, p. 294.

RÉSUMÉS

Français

Acqua di colonia de la compagnie Frosini/Timpano (2016) est un spectacle politique. Pourtant, il serait erroné de le définir engagé, du moins dans l'acception traditionnelle de cet adjectif. Loin de reproduire la dialectique scène-salle caractéristique du *teatro di narrazione* (Ascanio Celestini, Marco Paolini, Marco Baliani), le duo d'artistes romains sape les fondations du rapport complice entre le narrateur et son public. Sollicitant une prise de conscience des spectateurs sur les origines des sentiments racistes sans les pousser à l'action, *Acqua di colonia* propose une esthétique de l'inconfort qui met en crise le regard et la responsabilité des spectateurs.

English

Acqua di colonia by the Frosini/Timpano company (2016) is a political performance. However, it would be wrong to define it as engaged, at least in the traditional sense of the word. Far from reproducing the stage-audience dialectic characteristic of the *teatro di narrazione* (Ascanio Celestini, Marco Paolini, Marco Baliani), the Roman duo of artists undermines the foundations of the complicit relationship between the narrator and their audience. By prompting spectators to become aware of the origins of racist sentiments without inciting them to action, *Acqua di colonia* offers an aesthetic of discomfort that challenges the spectators' perception and sense of responsibility.

INDEX

Mots-clés

théâtre politique, spectateur impuissant, éthos, stéréotypes racistes, colonialisme italien

Keywords

political theater, powerless spectator, ethos, racist stereotypes, Italian colonialism

Rubriques

Sipario : arti dello spettacolo Italia-Francia

AUTEUR

Claudio Pirisino

Université Bordeaux Montaigne / PLURIELLES claudio.pirisino@u-bordeaux-montaigne.fr