

Ventriloquie et best seller chez Margaret Mazzantini. La marginalité comme repoussoir

Martine Bovo-Romoeuf



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/937>

DOI : 10.4000/cei.937

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2008

Pagination : 295-305

ISBN : 978-2-84310-121-2

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Martine Bovo-Romoeuf, « Ventriloquie et best seller chez Margaret Mazzantini. La marginalité comme repoussoir », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 7 | 2008, mis en ligne le 15 novembre 2009, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cei/937> ; DOI : 10.4000/cei.937

VENTRILOQUIE
ET BEST-SELLER CHEZ MARGARET MAZZANTINI
LA MARGINALITÉ COMME REPOUSSOIR

Martine Bovo Romoeuf
Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3

Après le succès du best-seller *Non ti muovere*^{1*} en 2003 qui remporta le Prix Strega, *Zorro, un eremita sul marciapiede* publié en juin 2004 propose une approche de la différence sociale sous la forme d'un monologue théâtral mettant en scène un clochard. En 2003, avec son roman, Margaret Mazzantini avait séduit plus d'un million de lecteurs² en leur offrant un poignant drame intime dont la trame reposait précisément sur l'impossibilité d'une relation amoureuse entre un médecin quinquagénaire et une jeune femme symbole d'un monde qui lui était totalement étranger : issue d'un milieu social défavorisé, vivant dans une grande précarité, d'apparence physique ingrate, en somme le contraire exact de l'épouse du médecin, véritable parangon de beauté évoluant dans un milieu sécurisé. Cet amour impossible entre les personnages d'Italia et de Timoteo défiait toute logique tout en appelant quelques interrogations : comment et pourquoi Margaret Mazzantini concentrait-elle son intrigue sur des personnages issus de deux mondes voués à ne jamais se rencontrer ? Il semblerait que cela ne soit point tant la rencontre que l'impact de cette rencontre en particulier sur le personnage masculin qui intéresse l'auteur. En effet, le roman relate dans un premier temps le choc de cette rencontre avec un personnage qui concentre tous les attributs de la différence, sociale et sentimentale, avant d'en illustrer tous les impacts émotionnels et de faire chavirer le roman dans le mélodrame. C'est précisément cette rencontre avec l'altérité qui s'avère intéressante car, au-delà d'une trame caractéristique de roman sentimental, il convient de remarquer un intérêt tout particulier de l'auteur pour un thème que nous allons retrouver formulé cette fois sous la forme d'un monologue théâtral : l'observation des changements

* Notes p. 305.



d'humeur, des sensations affectives, des modifications de la perception du monde environnant, de la remise en cause identitaire dès lors que le personnage est mis en contact avec un être différent. Le personnage d'Italia, bien que ou plutôt parce que situé aux antipodes de celui de Timoteo, par sa simplicité, son « sentir vrai », faisait émerger chez le personnage masculin une partie de lui qui était demeurée enfouie, avait été mise en sourdine par les règles et les habitudes d'une vie conformiste et bourgeoise. Le récit du choc de la rencontre avec la différence se focalisait exclusivement sur le personnage masculin : l'approche de la différence était certes productrice de sens, puisque Timoteo considérait cette expérience comme la plus sincère et la plus forte qu'il ait jamais connue, mais cette connaissance s'accompagnait irrémédiablement de la perte physique de l'être aimé, et ne pouvait s'accomplir que dans la douleur.

Le monologue théâtral qui voit le jour en 2004 reprend le même sujet mais en le déplaçant d'un plan affectif et sentimental sur un plan strictement social, du moins en apparence. Le personnage qui évolue sur scène se raconte lui-même, dans un soliloque tantôt désespéré, tantôt exalté, porté par une voix qui est l'expression d'un dédoublement entre un « je » racontant et un « je » raconté et nous dévoile comment, un matin, il a basculé dans la marginalité sociale.

Car là est le point d'ancrage de l'écriture de Margaret Mazzantini : mettre en scène un homme, quinquagénaire comme dans le best-seller, qui, suite à une rencontre malheureuse, se laisse glisser progressivement dans la marginalité sociale et se laisse happer par celle-ci. Un bref rappel des faits est nécessaire avant de mesurer l'ampleur et la signification de cette mise à l'écart : le personnage – dont on ignore l'identité réelle – a un jour involontairement renversé un jeune garçon qui traversait la route sans regarder, et qui est mort à l'hôpital au bout de quelques jours. Après le décès, le personnage, qui prendra le nom de Zorro, ne verra plus le monde de la même façon, comme si cet accident l'avait dessillé : il commence à prendre conscience de l'inconsistance des rapports entre les membres de sa famille, à cerner et refuser la fragilité tout autant que la superficialité des êtres qui l'entourent, et se réfugie dans une exclusion sociale perçue comme seul et unique mode de survie logique dans un univers qui lui semble désormais reposer uniquement sur les apparences.

De nombreux points communs avec le best-seller peuvent être observés : une tranquille vie bourgeoise dans laquelle baignent les deux personnages masculins (le médecin dans *Non ti muovere* et l'employé de bureau dans le monologue), un événement extérieur qui met en péril cet ordre bourgeois (dans le best-seller : la relation passionnelle entretenue par le

personnage du médecin avec une femme aux antipodes de sa condition sociale, relation qu'il a soigneusement cachée pour protéger sa famille et sa carrière mais dont on prend connaissance parce qu'un événement terrible survient dans la vie du protagoniste. À l'occasion funeste d'un banal accident de scooter qui met en péril la vie de sa fille, le médecin livrera son secret dans un semblant de confession adressée à son enfant comme si la mise à nu devait racheter une mort probable. Dans le monologue le point de basculement est constitué par l'accident et le décès du jeune homme). Seul le finale change : dans le best-seller, le protagoniste conserve son statut social alors qu'il est mort affectivement, dans le monologue le personnage profondément choqué par les conséquences de l'accident mortel dont il est l'auteur opte pour une mort sociale. Dans les deux cas, la tiédeur ouatée de la vie quotidienne est lacérée par la douleur qui, seule, semble pouvoir donner lieu à l'expression de vrais sentiments (cas du best-seller) ou à une vraie vie (cas du monologue). Margaret Mazzantini propulse ses personnages dans le ravin pour leur faire toucher le fond et leur permettre d'accéder ainsi à une forme de sagesse existentielle.

L'auteur propose de nouveau à travers ce texte théâtral le thème du déraillement de la vie quotidienne mais cette fois va plus loin, en faisant franchir le pas de l'exclusion sociale à son personnage. Elle nous raconte ou nous fait raconter l'avant, le point de basculement et l'après, en le hissent sur une scène insolite : le trottoir ! Cette tribune d'exception est présentée dans une préface signée de façon intime du prénom de l'auteur et ayant valeur de prologue comme un « observatoire privilégié du monde normal ». Le choix du monologue théâtral, avec une voix comprenant un « je » racontant et un « je » raconté parfois en conflit, entre dans cette double perspective consistant à montrer les différentes étapes de ce lent glissement du personnage vers la déchéance et à offrir à travers le soliloque un regard d'entre-deux, c'est-à-dire le regard d'un personnage situé à mi-chemin de la société civile qu'il a quittée il y a peu de temps – et qu'il connaît donc encore bien – et de la rue, monde qu'il a choisi, auquel il s'habitue progressivement. À en croire les propos de l'auteur situés en préface, Zorro bénéficierait d'une place privilégiée pour nous renseigner de façon critique à la fois sur notre monde régulier, normal, mais aussi sur son existence de marginal.

Ce n'est donc pas un hasard si l'auteur a choisi comme personnage un homme d'âge mûr ; il a une cinquantaine d'années, donc une expérience de vie qui servira de base à ses futures réflexions sur le monde régulier. En réalité, il s'agit d'un vagabond édulcoré, un entre-deux marginalisé certes, puisqu'il vit dans la rue, mais qui en même temps n'a pas encore plongé

dans une déchéance physique trop marquée, même si cette dernière se profile à l'horizon comme une menace potentielle, juste ce qu'il faut pour un effet de vraisemblance. Écoutons-le se présenter :

Io posso sempre sembrare uno che viaggia, che si ferma al diurno perché ha sudato in treno. Io non ci vado dalle ragazze del diurno messo male, mi stanno sui coglioni quelli che arrivano sporchi, con la sbornia cattiva addosso. Anch'io bevo, regolare, faccio il pieno. Il troppo pieno mai. Io sono ancora un bell'uomo, ho ancora i denti, ho ancora lo sguardo³.

Ce clochard de théâtre, encore soigné, tient à se démarquer de deux mondes : tout d'abord de celui des hommes vivant dans la société, qu'il nomme les Cormorans, et qu'il observe depuis son trottoir avec intérêt, parfois amusement dès lors qu'il prétend tirer des enseignements de leurs expériences, de leur mode de vie qu'il considère comme contre-exemples avec un détachement teinté de dédain, parfois avec colère quand ceux-ci font peser sur lui un regard d'exclusion et de mépris. Notons ensuite qu'il souhaite se démarquer des vrais marginalisés qui vivent dans la déchéance et le mépris de leur propre personne : il s'agit d'un clochard qui revendique et dit connaître encore la dignité, qui a sa fierté d'homme, peut éprouver encore la pudeur, l'offense, l'humiliation, comme si ces sentiments n'étaient en rien liés aux valeurs de la vie civique. Paradoxalement, c'est par une comparaison triviale qu'il véhicule ce concept dans un semblant d'aphorisme :

Mi tengono in palmo di mano, a me, le azzurrone, perché io sono educato, mangio a bocca chiusa, porto indietro il vassoio, non sciupo il pane, non scoreggio. La dignità non è una tessera che te la dà la società civile, e se non ci stai dentro alla società civile perdi la tessera, te la ritirano come il bancomat. No, la dignità è un seme che t'ha messo dentro il Creatore. Una cosa che è solo tua come il seme nei coglioni. (p. 34)

La vulgarité de Zorro, qui est un de ses traits les plus récurrents, tranche avec les efforts dont il se targue pour conserver sa dignité d'homme, comme nous pouvons le constater dans cet extrait où on l'entend décocher ses flèches sarcastiques et amères :

No, Zorro non pretende. Zorro non tende la mano. Zorro ha i pugni chiusi. Zorro ha fatto una scelta. Certo il destino gli ha dato una mano, il calcione gli ha dato il destino. L'altro giorno me ne sto lì, tranquillo, in panchina, che metto in ordine il cassetto qui in alto (si tocca la testa), e mi viene vicino un bambino: "signore... signore...", bel bambino, bel cappottino...
"che vuoi?"

Tende la manina con la moneta e aspetta. La madre sta a qualche passo, freme. Cos'hai, bella signora? Hai paura che t'inghiotto il figliolo? La miseria ti fa paura, quel colpo malvagio del destino che a te per fortuna non è toccato? Perché a me, signora, quelle brutte monetine? Metallo che offende signora. Zorro non ha chiesto,

Zorro non necessita. Hai tante bustine rigide di boutique che ti pendono dal braccio, devi aver sciupato un bel po' di grano stamattina. Ma ora, cos'è, bella Cormorana, passeggiando c'hai pensato, che è freddo, che è quasi la Befana, c'hai pensato, passeggiando, a tutta quella povera gente che muore di fame, e tu, buttare tutto 'sto grano per niente... Cos'è, sei nervosa perché non ritiro la moneta? Vuoi darmi l'obolo per metterti un po' di pace dentro? Per goderti meglio il cachemirino di boutique? Però non ti vuoi avvicinare troppo. Capisco. Mandi avanti il bambino. Capisco. Ah, certo, pedagogico, insegniamo alle piccole generazioni la ginnastica della solidarietà. A che scuola vai bel bambino? College inglese. Bravo: English is very important, indeed! Vai anche a pianoforte il martedì? Bravo. Che belle manine, da ginecologo. Cormorana, è fortunata, il suo piccino parlerà l'inglese e suonerà il pianoforte. Sulla figa delle sue pazienti. Dammi la moneta, moccioso. (p. 27)

Le sarcasme et la vulgarité du personnage se concentrent sur ce qu'il nomme le monde régulier et s'arrête tour à tour sur la superficialité des relations humaines (sa femme le quitte car son nouvel amant possède une voiture à air conditionné), sur l'égoïsme (lors de l'accident qu'il a provoqué involontairement ses proches le consolent en lui assénant des phrases comme «l'importante è che c'hai i testimoni, che dicono che non è colpa tua»), sur l'absurdité des menus faits de la vie quotidienne (l'accident est arrivé sur le trajet séparant sa maison de celle de sa mère car cette dernière, qui a la manie de faire de la polenta en plein mois d'août, l'a contraint à passer chez elle pour retirer le repas), sur l'absence de communication (tous ont des téléphones portables et s'isolent dans des conversations futiles). En somme, le regard de Zorro se pose de façon critique sur tous les aspects négatifs de cette vie en société qu'il a quittée par dépit, comme suivant le droit fil d'une maturité qui se serait déclarée à la suite des événements dramatiques vécus.

Par contraste avec l'objet de son sarcasme, le personnage du vagabond se définit lui-même. Tout d'abord par une attitude consistant à renommer le réel, l'existant: il renomme les membres de la société civile (les Cormorans), il s'est renommé lui-même (Zorro en souvenir d'un chien qui avait été son unique et fidèle compagnon de jeu dans son enfance et qu'il croit retrouver par cet étrange concours de circonstances, l'animal de compagnie du jeune homme accidenté portant également ce nom). Et ce sera ensuite le concept même de normalité et de différence qui sera remis en question et fera l'objet d'une dispute lexicologique en solo:

Dici che non sono normale? Calma, Cormorano, qui c'è da fare un discorso lungo. Io non lo faccio. Dico solo che normale è una parola storta. Parliamo di frequenza e infrequenza, così mi sta meglio. Diciamo che è infrequente che la gente attraversi a cazzo come me. Io sono un infrequente. Infrequente è bello, è una rarità. (p. 37)

Ce besoin de renommer l'existant se double d'une liberté de ton que s'octroie le personnage et qui coïncide avec une curieuse alternance entre trivialité et lyrisme. Lyrisme dès lors qu'il commente sa différence : « infrequente è bello, è una rarità. È come un fico a dicembre. Io sono un fico a dicembre, una ciliegia a gennaio, una pesca a febbraio » (p. 37). Trivialité dès lors qu'il évoque ce qui lui manque le plus : l'amour. Le langage vulgaire reprend alors le dessus et redevient le moyen d'expression du désespoir, accentuant ainsi la solitude du personnage.

Vienici te, quando ho voglia di fottere, dottoressa Cormorana, assistente sociale, o mandami tu l'amica tua, la volontaria del giovedì. Veniteci voi a leccarmi il giocattolo, invece di tutte quelle chiacchiere! Ecco il buono-pasto, il buono-dormitorio, il buono-parrocchia! Fanculo! Dammi il buono tuo! (p. 35)

Enfin, le personnage se définit toujours par contraste avec le monde régulier, par le biais des modalités de perception du monde environnant. Nous avons compris dans les pages précédentes qu'il avait quitté sa vieille peau de façon concrète mais aussi symbolique en prenant le nom d'un chien. Or la métamorphose de cet homme racontée par Margaret Mazzantini est pour le moins surprenante : l'auteur ne se contente pas de lui faire adopter le nom d'un animal, elle choisit un objet scénique des plus significatifs. On notera à ce propos que les indications portant sur le jeu de scène sont rares, et encore plus rares sont les objets scéniques mentionnés. Le seul à l'être se trouve en ouverture du texte : « un uomo disteso a terra. Ha gli occhi chiusi, un guinzaglio intorno al collo ». La transformation ne s'arrête pas là : sous la plume de Margaret Mazzantini, le voici devenu chien à part entière car elle concentre toutes les perceptions de son personnage dans le domaine olfactif. Sa mémoire est olfactive : le souvenir de son enfance est associé au bien-être physique, à la sensation de chaleur, mais surtout à l'odeur reconfortante « di miele e di strofinaccio » de sa mère (p. 21). La mort de cette dernière a laissé une empreinte indélébile dans son esprit, « un odore di unto profondo » (p. 22), et même le souvenir de l'accident qui a fait basculer sa vie a une odeur, « quell'odore di famiglia riunita dove tutti ti vogliono dare una salvata » (p. 40).

Si la mémoire olfactive peut constituer un lien entre son passé et le présent, les modalités perceptives liées à son statut de marginal sont toutes circonscrites au domaine des sensations physiques. La perception de sa propre personne dans l'espace y est liée : en ouverture du monologue, il fait état des sensations physiques désagréables, on l'entend se plaindre de douleurs dans les os ou les reins (mais peut-être devrions-nous dire « l'arrière-train » ?) ou inversement se réjouir du bien-être qu'il a su trouver

en dormant à l'abri sous un tunnel. Même sa perception du temps a changé et est également soumise aux sensations purement physiques :

Mi piace dormire nel tunnel di vetro della metropolitana, c'è sempre luce, c'è sempre tiepido. Mi sento un pulcino in batteria. Che ore sono? Vediamo, mi sono già passati undici trenini sotto il culo. Ecco che arriva il dodicesimo. Sono le sette e trenta, circa. Buongiorno Zorro. » (p. 15)

Jusque là, le personnage pourrait convaincre un lecteur peu exigeant, qui ne verrait que du feu dans cette régression canine et interpréterait ces détails comme des marques burlesques de déchéance physique. La machine théâtrale s'enraye dès lors que l'on regarde attentivement la contradiction existant entre ce qui tient lieu de prologue du texte et le contenu même du soliloque. L'auteur annonce dans le prologue : « Ho sempre pensato che la marginalità, nella sua terribile durezza, sia un osservatorio privilegiato ». (p. 12)

Doit-on comprendre que le trottoir serait le tremplin idéal pour une réflexion sur la marche du monde et sur l'existence, comme semble aussi le suggérer le sous-titre de l'ouvrage, *Un eremita sul marciapiede*? Les propos de l'auteur sont sans équivoque : la méditation serait favorisée par la marginalité, la mise en retrait, l'écart en marge de la société. Margaret Mazzantini voudrait faire observer le monde, notre société contemporaine, de façon critique et constructive par la lorgnette de son vagabond. Or, le personnage de Zorro, même s'il lève le voile par ses incongruités sur les points négatifs de la vie en société, devient – hélas – une marionnette véhiculant un florilège de lieux communs et de vues utopiques. Les lieux communs enchaînent l'expression d'un bonheur simple, pur et quasi parfait⁴, l'absence de l'ennui au quotidien (« non mi annoio, cammino », p. 17), un bien-être réduit à sa plus simple expression, la liberté de choisir ses faits et gestes sans contrainte d'aucune sorte (« oggi mi prendo la mia libera, la mia giornata da uccello. Guardo solo il cielo », p. 19), le luxe de regarder les gens en face (« guardo la gente in faccia, ho tempo e posso permetterlo. È un lusso », p. 16), la maîtrise absolue du temps qui passe (« l'orologio, non ce l'ho, è solo peso. L'ora io ce l'ho in cielo. Per me, Cormorano, la vita è un giorno, uno solo, dall'alba al tramonto, e amen », p. 18 ; ou encore : « c'è un regalo che la strada ti fa: ti regala il tempo. Ti sembra un regalo brutto, solo noia, ma non è vero », p. 53). En somme, ce personnage voudrait nous convaincre que ses besoins matériels sont amplement assouvis, plus et mieux que dans la vie normale, avec l'avantage de ne plus en connaître les désagréments. Du haut de son pavé, on l'entend s'exclamer sentencieusement :

Allora mi chiedo: ma che sono tutti 'sti bisogni, tutti 'sti negozi? Obblighi, fregature. Io con questo vestito, ci faccio le quattro stagioni. D'estate scalo la giacca, d'autunno apro i bottoni, d'inverno tiro su il bavero che c'ho la cervicale. Te invece, Cormorano, di abiti ce n'hai uno per ogni sputo di tempo. Con quattro gocce tiri fuori il trench, te. E dove li metti, 'sti vestiti? Mica te li puoi tirare dietro! Ti serve l'armadio. E l'armadio, dove lo metti? In mezzo alla strada?! No, ti serve una casa. La casa chi te la tiene? Una negra? Meglio una moglie, le negre le tiri su il sabato sera nei viali. E la domenica che fai, non la porti fuori tua moglie? Ti serve una macchina, e serve che ti fermi a comprare i bignè perché serve che vai dai suoceri. Cazzo, è domenica! Cazzo hai il trench, hai il piuma d'oca, lo spigatino! Cazzo, Cormorano, compra i bignè! Zorro non ha il trench, non ha lo spigatino, non ha l'armadio, non ha la casa, non ha la moglie, non ha i suoceri, e i bignè lo fanno vomitare. Com'è brutta la domenica, Cormorano! Il dopopranzo, dopo i bignè, tutti quei televisori accesi, i bambini ai giardinetti, la fila all'altalena, il padre che parla al cellulare con gli amici: dove siete? Dove siete? La madre che parla all'altro cellulare con gli altri amici: dove siete? Dove siete? (p. 47)

Margaret Mazzantini s'engoufre dans la voie d'un misérabilisme prononcé et va jusqu'à faire de son personnage un homme ayant des privi-
lèges, libre des contingences, un esclave affranchi des contraintes maté-
rielles, en somme un philosophe de la rue, du trottoir plus exactement. Il
va sans dire que cette suite de lieux communs d'ordre moral voit triom-
pher celui de la liberté des vagabonds qu'elle oppose au conformisme des
cols blancs.

Mais revenons aux quelques pages qui font office de prologue pour y
découvrir le second point de rupture du projet d'écriture de Margaret
Mazzantini. Elle nous révèle comment est né le projet de ce monologue
théâtral:

cercavo una buona idea per Sergio Castellitto, per il suo talento d'attore ma non solo,
qualcosa che desse voce alla sua parte muta. Dopo tanti film gli era venuta nostalgia
del teatro, della vecchia placenta dove era nato come attore, di quel corpo a corpo con
se stesso in quella bolla di polvere e luce.

Le monologue s'annonce comme le fruit d'un couple d'artistes où le
créateur ainsi que l'objet créé sont indissociables de l'acteur destinataire.
N'oublions pas que Mazzantini a elle-même été actrice de théâtre avant
d'épouser Sergio Castellitto, acteur de cinéma et metteur en scène, et que
leur union à la ville a déjà eu des prolongements sur le plan artistique: en
2003 il avait porté à l'écran, comme réalisateur, le texte du best-seller⁵. Ce
qui frappe le plus dans les déclarations de l'écrivaine est un certain type de
requête ou de justification:

Pensavo a un monologo intimo che gli desse la possibilità di sgangherarsi. Perché
ogni tanto viene voglia di stendersi sul guanciale dell'abbandono, di dire: ma sì,
voglio essere molle e cagionevole, stupido e disdicevole, non ce la faccio più a tenere
il punto fermo, la bussola orientata sulla rotta della decenza. Gli attori hanno questa

possibilità di sbraccare, di prendersi una vacanza dalla normalità. E di essere ben pagati e applauditi per questo. Hai la possibilità di vergognarti senza che nessuno se ne accorga. Di piangerti qualcosa di solo tuo in mezzo a un cumulo di bugie. (p. 10)

Il ne s'agit plus d'observer le monde ni de réfléchir sur la société mais plutôt de trouver un prétexte permettant à un acteur bien précis de se libérer des liens d'une décence identifiée comme normalité, de s'abandonner à l'attraction d'une dégradation frôlant la bestialité, et de pleurer tout son saoul sur lui-même dans le giron d'une feinte marginalité. Le prologue revendique le droit à l'indécence et au nombrilisme artistique, comme le prouvent de nombreuses métaphores qui émaillent le texte et établissent une comparaison entre l'artiste (comédien ou acteur) et le vagabond.

Comparaison implicite tout d'abord: « Scrivere è un lavoro da sfaccendati, ogni motivo è buono per mollare, per uscire dalla clausura. Esci con la scusa di una cartuccia d'inchiostro e ti perdi a zonzo. E questo bighellonare a volte ti premia » (p. 9). Puis de plus en plus explicite:

Scrivere di un senzatetto è affidarsi alla scabrosità di una possibilità che ti appartiene. Perché gli artisti, spesso e volentieri, sono barboni fortunati. Ce l'hanno fatta a non finire all'addiaccio, ma conservano i tratti disturbati e l'inquietudine dell'erranza, vagano con gli occhi, sentenziano sul mondo, hanno ossessioni, riti. Ogni giorno, corrono il rischio di perdersi, di non trovare più la strada del ritorno. (p. 11)

Le personnage du vagabond agit comme un miroir réfléchissant qui inverse les données initiales: ce n'est plus le vagabond qui possède une liberté d'action et de pensée, mais son alter ego artistique ou plutôt l'acteur qui joue son rôle. En somme, Mazzantini crée de toutes pièces un personnage de marginal qui s'avère un prétexte, un faire-valoir de son mari comédien, même s'il lui est difficile de se départir de formes stylistiques et langagières bien identifiables: si nous avons pu relever des contradictions entre le prologue et le texte du soliloque, un fil unit ces deux parties, une composante linguistique unique et parfaitement reconnaissable, la griffe de l'écrivaine qui déploie tous ses efforts pour atteindre une virtuosité pure à force de comparaisons et de métaphores pléthoriques. Il suffira d'en citer quelques-unes:

il teatro era la vecchia placenta dove Castellitto era nato (p. 10)

ogni tanto viene voglia di stendersi sul guanciale dell'abbandono (p. 10)

una notte di strozzatura d'anima (p. 13)

Zorro ha accettato il suo destino come la cacata di un uccello sulla testa, imprecando e ringraziando insieme (p. 11)

chi di noi non ha sentito il desiderio di accasciarsi per strada, come marionetta, gambe larghe sull'asfalto, testa reclinata sul guanciale di un muro? E lasciare al fiume il suo grande, impegnativo corso. Venirne fuori, venirne in pace. Tacito brandello di carne umana sul selciato dell'umanità. (p. 14)

Le personnage de Zorro, curieusement, s'exprime lui aussi par de telles métaphores, qui contrastent avec ses propos vulgaires : derrière un ton élevé, soutenu linguistiquement, parfois vibrant (on pensera au pathos de la scène dans laquelle il se rappelle son enfance), bref un ton qui est absolument non plausible pour un tel personnage, derrière le masque de Zorro on entrevoit Margaret Mazzantini et ses comparaisons maniéristes. L'une d'elles, située dans le prologue, est remise pratiquement mot pour mot dans la bouche du vagabond et nous met en garde contre les dangers de la ventriloquie.

È il piano della vita che s'inclina, si mette di traverso (p. 11, prologue)

« quand'è stato che il piano di cristallo si è inclinato [?] (p. 37, monologue de Zorro)

À travers le monologue *Zorro, un eremita sul marciapiede*, Margaret Mazzantini a exhibé une forme de différence sociale avec une ostentation qui se doublait du désir d'égratigner une classe sociale à laquelle elle appartient, tout en cédant à la tentation d'une licence langagière. Le personnage de Zorro n'est pas sans rappeler d'autres fort célèbres vagabonds de l'écriture théâtrale : je veux parler des vagabonds de Samuel Beckett, auteur d'*En attendant Godot*⁶, une pièce qui connut immédiatement un grand succès et signala le début de sa carrière théâtrale. Beckett atteignait avec ses personnages une nudité de langage qui disait, comme à ras de terre, la condition humaine : ils s'interrogeaient sur une thématique apparemment indéfiniment répétitive, le temps humain, l'attente, la quotidienneté, la solitude, l'aliénation, l'errance, la non-communication, la déchéance et aussi plus rarement l'espoir, le souvenir, le désir. Chez Beckett, ce ne sont pas les thèmes qui définissent l'œuvre, l'écriture, mais le langage employé pour les dire, pour les mettre en scène. Les clochards de Beckett étaient des voix, des ombres, des incarnations d'une certaine condition humaine et pour cela donnaient au texte une portée universelle dans un dépouillement presque abstrait. Le texte de Margaret Mazzantini aborde des thèmes semblables à ceux de Godot ; cependant, en voulant faire de la marginalité un observatoire privilégié du monde normal, l'auteur a produit une sorte d'anti-Godot, un texte qui, au lieu de s'élever par la nudité du langage vers une réflexion universelle pour dire la condition humaine, renvoie par l'abondance et la préciosité des métaphores à une angoisse toute personnelle qu'elle souhaite conjurer. Le texte du prologue nous renseigne fort à propos :

Zorro mi ha aiutato a stanare un timore che da qualche parte appartiene a tutti. Perché dentro ognuno di noi, inconfessata, incappucciata, c'è questa estrema possibilità : perdere improvvisamente i fili, le zavorre che ci tengono ancorati al mondo regolare.» (p. 13)

Le vagabond de Mazzantini fait office de repoussoir en renvoyant à une peur bien identifiée et avouée, celle du basculement, du déraillement de la vie quotidienne : l'actrice écrivaine s'accorde, le temps d'un monologue, le frisson d'un danger virtuel qui la renvoie par son improbabilité aux certitudes rassurantes de son existence fortunée. Rappelons-nous l'une de ses phrases introductives : « Ho sempre pensato che la marginalità nella sua terribile durezza sia un osservatorio privilegiato ». Le leurre fonctionnait : nous pensions que le regard d'un marginal porté sur le monde pouvait éclairer ce dernier, en réalité il n'est qu'un miroir réfléchissant sous les feux de la rampe. Bas les masques !

Notes

1. M. Mazzantini, *Non ti muovere*, Milano, Mondadori, octobre 2001.
2. Le chiffre a été communiqué par G. Pacchiano, « Un barbone con troppi virtuosismi », in *Il Sole 24 ore*, 1-08-2004, p. 30.
3. M. Mazzantini, *Zorro Un eremita sul marciapiede*, Milano, Mondadori, 2004, p. 16.
4. « Intendiamoci, se tutti smettete di fare il vostro bel dovere e veniste a deambulare qui con me sull'asfalto, sarebbe un bel guaio, non avrei più la mia pace, la mia sacrestia, i vostri bidoni di immondizia. Voi non ci crederete, ma io qui, non sempre ma certe volte, dal nero, mi sono visto davanti la gioia », p. 25.
5. *Non ti muovere*, 2003, avec les acteurs Sergio Castellitto et Penelope Cruz.
6. *En attendant Godot* fut représenté à Paris en 1953 au Théâtre de Babylone, dans une mise en scène de Roger Blin.