



TOTÒ

SUBLIME ET GROTESQUE

| ÉLODIE HACHET |

Totò ne saura jamais combien il a légué à la postérité, combien il a marqué la mémoire collective italienne, par le biais de la centaine de films dans lesquels il a joué et qui passent encore régulièrement à la télévision depuis sa mort en 1967.

Totò ne peut se douter de la longévité de son succès au moment où il écrit : « Je suis arrivé à l'âge où on fait le bilan ; je n'ai rien fait. J'aurais pu devenir un grand acteur, et pourtant, sur les cent et quelques films dans lesquels j'ai tourné, il n'y en a pas plus de cinq de décents. Mais même si j'étais devenu un grand acteur, qu'est-ce que cela aurait changé ? Nous autres acteurs nous ne sommes que des marchands de balivernes. Un menuisier vaut certainement bien mieux que nous : au moins la petite table qu'il façonne restera après lui ». Humilité ou fausse modestie ? Le culte de l'acteur s'est développé parallèlement à la vénération de l'homme. Ses prouesses scéniques semblent parfois tenir du miracle et inviteraient presque le spectateur à se rendre jusqu'aux chapelles de Naples, devant ces murs remplis d'ex-voto afin de remercier le saint qui aurait exaucé l'impossible pour le plaisir des spectateurs. Les rôles qu'il interprète peuvent être analysés comme une résurgence christianisée d'une composante sacrificielle et salvatrice. Car Totò se donne littéralement en offrande à son public. Federico Fellini, dans un article paru dans *Le Monde* le 18 avril 1979 – soit plus de dix ans après sa mort – dira de Totò qu'il était et qu'il est encore véritablement « un bienfaiteur de l'humanité ».

LE PARADOXE DE LA MISÈRE ET DE LA NOBLESSE

Né Antonio Clemente, de père inconnu à l'état civil le 15 février 1898, le jeune Totò se soucie très vite de son statut social. Son père, le marquis de Curtis, ne le reconnaît qu'en 1922. Cette reconnaissance tardive et attendue l'incite à des recherches héraldiques excessives, lui permettant de s'assurer tout un chapelet de titres achetés, pour former l'interminable patronyme « Antonio Griffò Focas Flavio Angelo Ducas Comneno Porfirogenito Gagliardi de Curtis de Byzance », gage de respectabilité sociale. Tirailé entre des origines modestes et une noblesse à laquelle il aspirait, on retrouve à travers les propos de l'acteur la dialectique de la grandeur et de la misère, du sublime et du grotesque qui le caractérise : « La pauvreté est le script de la vraie comédie. On ne peut pas faire rire si on ne connaît pas bien la douleur, la faim, le froid, l'amour sans espoir, le désespoir de la solitude de certaines chambres sordides au sortir des petits théâtres de province ; et la

honte des pantalons rapiécés, l'envie d'un café au lait. [...] En bref, on ne peut pas être un vrai comique sans avoir fait la guerre avec la vie. »

Ces deux facettes réversibles, l'acteur les met en mots à travers un de ses célèbres poèmes, *A Livella*, qui signifie « le niveau » dans lequel il raconte la vision qu'il eut face à la tombe de sa tante. Un noble et un balayeur, enterrés l'un à côté de l'autre se réveillent. Dans un dialogue surprenant, le noble reproche au pauvre d'être enterré à côté de lui. Le balayeur rétorque avec brio : « Ces comédies-là, seuls se les jouent les vivants : / Tandis que nous, nous sommes sérieux, nous appartenons à la mort ». Le « macabre » gît au fond de la comédie, qui a sa part tragique selon Totò. Tel un psaume, quel poème de sa création peut, mieux que celui-ci, restituer les deux facettes qui coexistent en lui ? Car « le niveau », c'est aussi l'outil du maçon, métaphore de la mort qui « nivelle » les différences sociales. La conscience de l'égalité fondamentale face à la mort est donc au cœur de l'esprit d'Antonio de Curtis et pourrait expliquer son amour de tous les publics, tout en s'autorisant toutefois à pratiquer « ces comédies-là », celles où apparaissent les contradictions, vanités et conflits des vivants.

Antonio de Curtis, dit « Totò » naît à la Sanità, le quartier le plus pauvre de Naples, dans une rue dont le nom déjà – *Santa Maria Anteseccula*, « Sainte Marie d'avant les siècles », c'est-à-dire avant le décompte des siècles, avant tous les temps – lui confère une dimension atemporelle, immortelle. Et comme la ville de Naples, il stratifie – à travers son corps et son jeu – les siècles et les millénaires, en puisant sans cesse dans les différentes strates de son héritage culturel. Tout empli des paradoxes qui constituent sa ville, aimant lui-même se présenter comme un « plébéien aristocrate », il devient le double attachant de ses personnages, un anti-héros pétri d'humanité.

Enfin, Totò perd rapidement l'usage de ses yeux. D'abord l'œil gauche dès 1938 puis l'autre œil, le plongeant pour une grande partie de sa vie dans l'obscurité presque totale. Et le malheur s'acharnant encore sur lui, il perd aussi un enfant peu de temps après sa naissance, le fils dont il rêvait et qu'il avait prénommé Massenzio. Mais loin d'amoindrir son talent, Totò traverse ses souffrances, guidé par un but ultime : faire rire l'humanité.

◀ Totò dans
*Des oiseaux,
petits et gros*
de Pier Paolo
Pasolini, 1966.



CENSURE ET CRITIQUE

Les blocages imposés par la censure ont parfois ralenti, voire carrément empêché l'exportation de certains films à l'étranger. À peine une trentaine de titres *totogéniques* furent diffusés en France, certains très tardivement. L'opus même que ses fans considèrent comme son chef d'œuvre, *San Giovanni decollato* (Amleto Palermi, 1940) – écrit par Cesare Zavattini – dut attendre 1981 pour être diffusé dans l'Hexagone sous le titre *Totò, apôtre et martyr*.

Né véritablement dans le lieu de naissance des attelanes, ces comédies du théâtre latin qui font figure d'ébauche de la *commedia dell'arte* et étaient l'occasion de moqueries du pouvoir, Totò glisse à l'intérieur même de ses répliques, des mots, expressions et attitudes jugés blasphématoires par le comité de censure supervisé par le parti démocrate-chrétien. Son œuvre la plus censurée est *Totò et Carolina* (Mario Monicelli, 1955) qui subit 82 coupes. La suppres-

sion du nom du policier joué par Totò, qui se présente à l'aide d'un patronyme à connotation scatologique « Caccavallo, agent de l'Urbe » a été imposée car jugée dégradante à l'égard de la profession.

Pour comprendre Totò, il est nécessaire de faire un bref détour par la figure de Polichinelle, personnage typique du carnaval napolitain et de la *commedia dell'arte*. Car Totò, par bien des aspects, devient l'incarnation vivante de Polichinelle, un *polykinésis*, c'est-à-dire un « sot qui bouge ». Comme lui, il est, à travers ses différents rôles, le porte-parole du pauvre, du maltraité, celui qui a toujours faim ; il use de stratagèmes pour renverser les situations à son avantage et ainsi satisfaire ses besoins. Ce masque oscille entre tous les contrastes, du plus grotesque au plus sublime.

La relation entre la censure et Totò a commencé bien avant son arrivée au cinéma. Déjà en tant qu'acteur de théâtre, il dut se défendre

▲ Avec Fernandel dans *La loi, c'est la loi*, de Christian-Jaque sorti en 1958.

à plusieurs reprises contre les attaques menées par l'organe de censure que Mussolini avait mis en place dès septembre 1923. Le caractère souvent improvisé des interprétations de Totò, son attitude allusive, son ironie, son langage inventé, font de lui la cible parfaite. Mais il parvient malgré tout à accomplir une sorte de miracle, celui de faire ressusciter à l'écran le théâtre de variétés qui s'était éteint progressivement avec l'arrivée du cinéma. En transposant ses sketches d'un médium à un autre, il crée un lien entre le passé et le présent, l'ancien et le moderne et rend pérenne son talent et ses performances.

PATER ET MAGISTER DE LA COMÉDIE ITALIENNE

À travers *Le Pigeon* (Monicelli, 1958), Totò est une sorte d'acteur-apôtre venant annoncer la bonne nouvelle : la naissance de la comédie à l'italienne. Si la simple mention de son nom dans le titre d'un film suffisait à en assurer les recettes, il ne fait aucun doute qu'il contribue en tant qu'acteur à l'industrie du cinéma.

Pourtant la reconnaissance de la critique arrive tardivement. Totò est un acteur fait *par et pour* le public, un acteur qui se donne entièrement à lui. Dans un ouvrage qui lui est consacré, Roberto Escobar analyse justement le rapport de Totò avec son public : « le rapport avec le public (véritable bête à apprivoiser, "dieu païen exigeant et cruel, à satisfaire par le sacrifice de soi-même") est justement ce qui enivre Totò au théâtre et qui lui manquera sur le plateau (malgré les rires et les applaudissements de l'équipe de tournage). [...] "Quand je suis sur scène, explique Totò, je réussis à capter, à travers les vibrations de la salle, ce que le public attend de moi et par conséquent de mon comportement, comme si j'étais télécommandé. Ce sont eux les patrons". »

Cependant, la relation n'est pas si simple ni univoque. S'il est son propre maître sur scène, orchestrant parfois même les spectateurs, sa propre créativité le submerge et l'emporte jusqu'à déborder véritablement. Ce sont ces débordements que le public friand tentait de retrouver sur grand écran. Des saluts face caméra, certains regards-caméra ou répliques culte parviennent à recréer leur proximité. Totò est un véritable phénomène, une créature tout à fait singulière qui marquera l'esprit du

jeune Fellini alors venu assister à l'une de ses représentations : « Soudain, il se matérialisa au fond de la salle. D'un coup, comme une grande rafale, toutes les têtes se tournèrent en même temps vers lui, dans un tonnerre d'applaudissements. Je ne pus qu'entrevoir l'inquiétante silhouette qui avançait à toute allure le long de l'allée centrale, glissant comme montée sur des roulettes : une bougie allumée à la main, en face du croquemort, et, sous le chapeau melon, deux yeux hallucinés, d'une extrême douceur, des yeux de martinet, d'ectoplasme, d'enfant centenaire, d'ange fou. Impalpable comme un rêve, il m'effleura pour disparaître aussitôt, englouti par les vagues du public qui se levait, l'acclamait, voulait le toucher, le retenir. Il réapparut – désormais hors de portée – là-bas sur la scène. »

VENERATION POST-MORTEM

Si un musée dédié à Totò n'a encore hélas pas vu le jour à Naples, malgré les démarches entreprises depuis plusieurs années déjà par sa fille puis par sa petite-fille auprès des élus de la ville, le peuple lui rend hommage quotidiennement. Partout sur les murs, sur les places, nichés entre les façades de certains quartiers, on trouve des peintures *street art*, des sculptures et des figurines représentant l'acteur. Il apparaît aussi sur les autels parmi les saints et les morts regrettés. Naples est la ville des morts, elle les loue, les divinise et Totò est bel et bien encore présent dans le quotidien des Napolitains. On pourrait le croire presque canonisé tant il est révérend. L'acteur pour qui « rire est une chose sérieuse », prêche encore la joie sur les façades des immeubles et les chaînes du petit écran. D'après Goffredo Fofi, Totò « devient l'insigne d'une contreculture, le symbole désincarné et décontextualisé d'une rébellion à l'autorité et à l'autoritarisme, l'icône ignorante d'une résistance aux mesquines logiques d'un système et d'un gouvernement paternaliste ». La dualité – le grotesque et le sublime – qui le caractérise explique la longévité de son succès. Ses personnages ne sont pas liés à une mode, mais détiennent toujours une dimension métaphysique, poétique, un je-ne-sais-quoi d'inexprimable pourtant entendu tacitement par les spectateurs d'hier et d'aujourd'hui et nous permettant d'affirmer *Habemus sanctum* : Totò.

E. H.

RENCONTRE AUTOUR DE TOTÒ

Avec Antonia Lezza, présidente du Centro studi sul teatro, Élodie Hachet, enseignante en cinéma à l'université et Elena de Curtis, petite-fille d'Antonio de Curtis.

28 février 2024
Centro studio
di teatro napoletano,
Naples

www.centrostudiateatro.it



Élodie Hachet
**TOTÒ,
DES ORIGINES
À L'ORIGINAL**
La figure
d'Antonio
de Curtis
dit « Totò »
dans le cadre de
la dramaturgie
comique

Mimésis
364 p. | 28 €

10^E ÉDITION

DU 21
AU 25 FEV.
2024



VIVA IL CINEMA!

FESTIVAL DU CINÉMA
ITALIEN CONTEMPORAIN
DE TOURS

