

FABIO TOLLEDI

POESIE THEATRE DANS LA CONDITION POST-MODERNE

“La défiguration, dans une première approche, serait donc la force de déstabilisation qui affecte la figure, en bouleverse les contours stratifiés, et la rend à cette paradoxale énergie qu’Artaud aurait pu nommer avec Edgar Allan Poe la *mort vivente* – la vie, dans le renversement logique qu’opère Artaud, n’étant qu’une stase de la mort infinie, cette inépuisable énergie. “Il serait vain, écrit-il à André Rolland de Renéville en 1933, de considérer les corps comme des organismes imperméables et fixes. Il n’y a pas de matière, il n’y a que des stratifications provisoires d’états de vie” (dans Artaud Antonin, Oeuvres complètes TOME V : *Autour du « Théâtre et son Double » et des « Cenci »*. Gallimard, Paris 1979 p.148). De même qu’il s’agit de rendre le langage à ses sources respiratoires et plastiques, de faire entendre dans chaque lettre écrite les vibrations de la matière sonore, dans chaque syllabe prononcée sa puissance d’expansion dans l’espace, Artaud ne peut concevoir de forme qu’ouverte aux forces qui la traversent aux mouvements contradictoires qui la déforment: grouillement, bouillonnement, anarchie. La défiguration est ce qui met la figure en mouvement, lui imprime une rotation, l’agite d’une <<innombrable immobilité>> (dans Artaud Antonin, Oeuvres complètes TOME IV : *Le Théâtre et son Double - Le Théâtre de Séraphin - Les Cenci*, Gallimard Paris 1978, p.117). Le leitmotiv est le même, qu’il s’agisse de théâtre, de peinture ou de poésie: <<substituer aux formes figées de l’art des formes vivantes et menaçantes>> (ibidem p.37)”¹

1. Le destin du théâtre contemporain

“L’être qui vient c’est l’être quelconque” avec ces mots Agamben ouvre son parcours sur la communauté qui vient. Pas un lieu fort, solide, solidifié (on dirait avec une plus grande précision sociologique et institutionnelle).

L’être quelconque c’est le mot latin précis *quodlibet*, le quiconque entendu pas négativement, dans le sens commun de *qualunque* (*‘n’importe lequel’*), mais comme *qualsivoglia* (*‘quoi qu’on veut’*).² Décalage des discours entre désir et volonté, qui que ce soit, tel que de toute façon il importe. Une sorte d’étranger qui renvoie à un ‘nous’ qui- bien qu’égaré- relance avec une démarche paisible. Quel est le destin du théâtre aujourd’hui, quelle est la route de ces *marcheurs nomadiques* que nous sommes?

Nous avons parlé de théâtre et de poésie, d’une relation inséparable, d’une nouvelle liaison, inédite, bien que douée d’une tradition solide, à inventer, à observer et enfin à trahir (comme toute *vrai* tradition à respecter).

Nous avons pensé à un lieu, à un carrefour, à un croisement insidieux, à un carrefour triviale qui laisse peu d’espace à l’assurance des sens, à une exploration qui nourrit des hasards, qui ouvre à un regard disposé à observer mille traces, à un oeil qui veille, à un oeil qui est enclin à se fermer pour mieux regarder.

Nous avons pensé à une possibilité de passer de la troisième personne singulière, de la forme propre à la narration, au récit qui regarde surtout à la vie du personnage, jusqu’à l’adoption de la première

¹ GROSSMAN EVELYNE, *La défiguration, Artaud – Beckett – Michaux*, Les Editions de Minuit, Paris, 2004, pp.19-20.

² AGAMBEN GIORGIO, *La comunità che viene*, Einaudi, Torino 1990

personne plurielle, qui parle d'un nous improbable, d'un nous impossible, d'un nous inavouable, d'une substance poétique qui n'est pas telle qu'une carte postale illustrée, idiotie télévisive, mièvreries de dernier ordre, mais au contraire d'un poétique cruel, sanguinaire, qui n'a pas peur du sang en le reconnaissant comme un élément vitale qui véhicule de l'énergie, qui est produit par n'importe qui, que *n'importe quelle* femme produit comme acte de régénération, que n'importe quel rite a connu comme nécessaire à boire pour composer la communauté.

Le théâtre mortel est un lieu qui connaît une possibilité ultérieure pour la vie, pour l'être en vie, pour dépasser le spectacle, cette forme détériorée qui devient marchandises mortelles. Vide plein de rien. Le spectacle connaît d'autres formes bien plus efficaces du théâtre. Le téléviseur avant tout.

Le théâtre mortel appelle sur la scène des personnages de télévision, des individus avec des microphones 'invisibles' et sans corp qui n'ont rien à partager avec l'idée de cyber. Corps télévisés, corps golemiques qui à l'idée de virtualité semblent être saisis d'horreur.

Le théâtre comme un studio de télévision, pour un public qui participe à un programme de télévision "en direct", chaire d'emprunt pour des prédicateurs sans voix, forme absolument mortelle et mortifiée. Forme faite morte pour remplir l'espace entre une publicité et l'autre, fantasmagorie des marchandises, étincellement du commerce, duquel la publicité en représente bien l'âme.

Nous pensons à un autre théâtre. Vivant. Où ceux qui font les actions du faire théâtral rencontrent ceux qui font l'action de sentir, de mettre en jeu tous les sens.

Nous avons regardé avec une passion élémentaire aux possibilités du théâtre comme lieu d'un rite possible, lieu de remise en place de l'arrivé d'une rencontre, où ceux qui prenaient partie à cette arrivé en emmenaient la trace, lieu significatif dans l'expérience de chacun. Un théâtre qui touche tous ceux qui en prennent partie.

La tragédie, peut être, n'est pas la première forme de théâtre, peut être en est le premier bord, le premier pli. De ce lieu elle garde encore la nécessité, l'urgence, la fragrance.

La tragédie classique dans la forme qui est arrivée à nous semble déjà décréter la formule nietzschéenne de la mort de Dieu, à la quelle suit celle foucaultienne de la mort de l'homme en tant que sujet. La tragédie classique telle qu'on peut l'imaginer marque cette déchirure mortelle, ce déchirement qui fait naître ce qu'on pourrait appeler occident de quelque chose qui définit soi-même séparé d'un orient. Et à travers ça délimite et marque une opposition, une dualité séparée. C'est ainsi que nous pensons à une dimension pré-tragique, à quelque chose qui marque la possibilité d'une union qui précède la scission, la déchirure.

Un lieu qui trouve les possibilités multiples de la Méditerranée au delà des oppositions même dans une tension syncrétique qui donne espace à la multiplicité des formes.

La poésie devient nécessité du déroulement. Le théâtre devient non plus le lieu du récit, mais lieu de la vérité multiple, des mille plateaux qui composent l'existence. Le personnage, expédient du mécanisme narratif n'est plus le protagoniste. Le dialogue, la forme dialoguée marque le pas, laisse la place à un lieu sonore qui se donne par fragments, qui rencontre le flux d'autres éléments compositifs.

Déjà Eliot indiquait une nécessité intime, de fonctionnement poétique du théâtre, c'est à dire où la dramaturgie se déroulait selon les propriétés compositives de la poésie, avant tout d'un point de vue rythmique.

Le théâtre et la poésie sont intimement en rapport. Mais ils peuvent continuer cette union seulement en éliminant l'équivoque narrative, d'un dispositif qui d'élément possible parmi les autres, devient horizon unique, occident du sens.

Et autre, beaucoup d'autre dans l'hypothèse d'un théâtre-poésie qui redonne voix et sens à la communauté de ceux qui n'ont pas de communauté.

2. Destin et tragédie:le paradoxe de Diderot

Aujourd'hui on peut chercher à remplacer au poète un corps (le poète par un corps), dans le parcours à rebours, dans la dernière généalogie possible pour un écrivain de remonter ce fleuve noir qui a mené à la naissance de l'écriture, le retour de l'égratignure (coup de griffe), des graffiti sur le mur, de la représentation dans l'espace, du mur, du lieu vécu par la douleur, par la peur, par l'invocation.

De l'écriture au corps dans ce monde qui est en train d'effacer la dernière représentation du corps du XIXème siècle (le tactile, le mécanique), vers une, encore plus sophistiquée, soustraction de corps (le digital, la virtualité).

De l'écriture au corps par une pratique d'écriture qui se dilate, qui abandonne pour jamais l'oublier. Le spécifique de l'écriture vers le visuel, vers le sonore, vers le plastique, vers l'objectuel. De l'écriture qui communique seulement avec l'absence, avec la présomption de l'autre, au corps qui circule, échange toujours ses propres humeurs.

L'espace de la représentation de l'écriture devient le premier pas d'un parcours de connaissance, de pratique sociale, qui, en s'opposant à la virtualité et à l'oubli, devient une pratique militante de l'écriture, politique révolutionnaire de connaissance, de la connaissance réciproque des corps.

Pourtant à la question- Pour qui écrivez-vous?-il avait répondu spontanément-Pour personne, pour le silence, peut-être, qui est toujours attente de quelqu'un³

Tout ceci et autre, beaucoup d'autre, nous a porté à la conviction, devenu après pratique, défi en acte, d'apporter dans le lieu théâtral, dans la Méditerranée, le faire poétique.

Pendant ces années il y a eu divers et différents exemples de cette forme qu'on appelle de théâtre-poésie, mais la nature des interventions et des discours a concerné toujours le déposant proprement théâtral, en négligeant ce qu'intéresse maintenant, c'est-à-dire d'établir les ouvertures de perspectives pour l'écriture dans une pratique qui détermine le glissement de la page au corps, aux corps et de l'espace du livre où le rapport est du soi avec l'objet livre pour arriver sur la scène, à l'espace théâtral, où chaque rapport revoie continuellement à l'autre.

L'écriture devient acte à l'intérieure d'un procès de connaissance, et la communauté qui communique montre des routes possibles, dont la première c'est la pratique d'un texte, de le rendre continuellement vrai à travers son propre corps, à travers la capacité de ce corps de communiquer avec les autres corps, en brisant la fausse unité du texte pour proposer une multiplicité continue de sens.

Le mot regagne tout son corps de son, de symbole, de vie, de ritualité, de résistance poétique.

La poésie non plus lue, ni tant moins achetée, rentre, avec énergie, dans le flux concret d'un rituel sociale ample et profond. La poésie comme pratique de l'impensé, vit dans l'espace de l'irreprésentabilité, concrétisation du bord, de la marque, de la limite toujours crainte entre connu et inconnu.

Le théâtre, lieu dans lequel l'étranger vit et se bouge, la poésie, les mots, l'écriture corps, l'égratignure que cet étranger porte sur son sein.

Redonner urgence à la poésie, redonner énergie à l'écriture, nourrir un sens pour les corps qui se creusent.

La poésie et le théâtre explosent joyeusement, là où le son, le rythme, la mémoire du dit et le continu remonter à la surface du corps ne peuvent que jeter dans la pagaille les âmes charitables à la recherche d'un sens assurant, annihilant, faussement spéculatif.

La poésie, on dit, prend corps, le théâtre abandonne la escroquerie, aujourd'hui impraticable, du récit, de l'histoire racontée, de la trame, du message centrale, pour s'insérer dans un flux continu de narrations multiples possibles, de sens interconnexes, de plateaux de communication qui incitent, provoquent, agacent le sentir.

Et ce corps maintenant brûle dans une action extrême, de la dissémination, dans les plis du dire inutile.

³ Edmond Jabès, *Un étranger, avec, sous le bras, un livre de petit format*, Gallimard, Paris 1989

Inutile: catégorie centrale de l'art, lieu de la dépense, sphere improductive où le dépensement conduit à un lieu substantiel. Et mon corps brûle sur la scène, et l'écriture marque le corps, les corps.

Le feu ce qu'on ne peut pas éteindre dans cette trace parmi d'autres qu'est une cendre. Mémoire ou l'oubli, comme tu voudras, mais du feu, trait qui rapporte encore à de la brûlure. Sans doute le feu s'est-il retiré, l'incendie maîtrisé, mais s'il y a là cendre, c'est que du feu reste en retrait. Par sa retraite encore il feint d'avoir abandonné le terrain. Il camoufle encore, il se déguise, sous la multiplicité, la poussière, la poudre de maquillage, le pharmakon inconsistant d'un corps pluriel qui ne tient plus à lui-même- ne pas rester auprès de soi, ne pas être à soi, voilà l'essence de la cendre, sa cendre même.⁴

Dans ce passage, dans ce glissement, où connaître devient un procès urgent, le dire, se dire relance vers un monde rapide, distrait, synthétique, en organisant sa propre résistance à partir du corps, du sang, de sa propre inévitable fête.

Et donc le théâtre *s'énerve* dans la poésie, élit son propre lieu de la tradition, de la trahison, rend vrai la métaphore de l'écriture, donne un corps à la main déjà disparue qui a écrit pour retourner souffle, feu, vie.

Du reste déjà Derrida avait remarqué comme l'expérience d'Artaud, le théâtre de la cruauté, n'est pas une représentation, mais au contraire c'est la vie même en ce qui il y a d'irreprésentable. Le destin appelle à soi constamment une destination et un destinataire, mais cette destination n'est pas un lieu quelconque mais le lieu "qui que ce soit". Ainsi que le destinataire n'est pas quiconque mais le "qui que ce soit", le quodlibet.

Tragédie et destin sont la faille où homme et humanité et bestialité s'entrelacent. Ils sont le lieu de la dernière résistance, où la gemmation absolue, l'état naissant continu, produit et se reproduit, perd et relance.

Défiguré, ce nouveau corps, trouve une trace ancienne, indicible, intraduisible, inprononçable. Ce nouveau corps est au même temps son indicible et inouï, mot auquel le silence est destiné.

Résistance de la vie à la vie. Tragédie qui sourit, placide et lente, dans les cendres d'un théâtre.

Qu'est-ce que il pousse dans l'inculte? Qu'est-ce que il pousse dans le champ qui autrefois fût cultivé et maintenant est abandonné? Comment ouvrir ce qui est ouvert?

L'espace du fragment poétique relance dans cette anse qu'autrefois on appelait post-modernité.

Vers la fin du *Paradox sur le comédien*, il semble que les deux antagonistes ont épuisé leur sujet.

Juste quand la dispute entre le Premier et le Second personnage s'adresse en faveur d'un des deux, l'autre lui reproche d'avoir élaboré une théorie sur l'art de l'acteur, en lui proposant de passer à une vérification. Les deux donc se dirigent au théâtre pour y vérifier les théories jusque-là exposées:

"Nos deux interlocuteurs allèrent au spectacle, mais ne trouvant pas de place ils se replièrent aux Tuileries. Ils marchèrent en silence pour quelque temps. Ils semblaient qu'ils avaient oublié d'être ensemble et chacun parlait entre soi-même comme s'il avait été seul: l'un à voix haute, l'autre à voix si basse qu'on ne pouvait pas l'entendre, en laissant échapper par intervalles des mots isolés, mais qu'on pouvait distinguer, qui faisaient facilement comprendre qu'il ne se considérait pas vaincu.

Les idées de l'homme du paradoxe – conclut Diderot – sont les seules desquelles je peux rapporter, et voilà-les, détachées, comme évidemment elles apparaissent dans un soliloque, où les rapports qui servent de lien sont supprimées. Ils disait: etc. etc."⁵

⁴ DERRIDA JACQUES, *Feu la cendre*, ed. Des Femmes, Paris 1987

⁵ DIDEROT DENIS, *Paradoxe sur le comédien*, Folio, Paris 1994

Qui énonce le paradoxe? de qui parle le paradoxe? Qu'est-ce que c'est, qui est ce subjectile? Exclut et inclus, dedans et dehors, ailleurs et ici, borde et trace. C'est celle-ci la scène qui bouge entre destin et tragédie, c'est celle-ci la ligne entre poésie et théâtre

4. La tradition méditerranéenne de la tragédie dans l'expérience de Astràgali Teatro

Le point de départ est toujours joué sur deux plateaux, celui politique et celui poétique. Michel Foucault une fois interrogé sur quel était le livre qui avait pu donner vie à ses réflexions, à son expérience d'une lecture déconstructive, d'une lecture qui au temps jadis on appelait post-structuraliste, il avait indiqué *La généalogie de la morale* de Nietzsche. Cela est une indication de départ parce qu'il est difficile de faire théâtre si l'on oublie l'importance de *La naissance de la tragédie* de Nietzsche et ce que l'élaboration de la leçon de Nietzsche a concrètement été dans le théâtre, actualisé par Artaud.

En réalité *La naissance de la tragédie* de Nietzsche, selon la vision artaudienne, est liée à une condition de crise profonde du rangement cognitif ordinaire et du rangement cognitif de cette chose qu'on appelle Occident. L'Occident est une production identitaire absolument fictive, qui se repose sur des pivots. Mon travail sur la tragédie avec Astràgali Teatro cherche à tenir compte de la perspective déconstructionniste. Pour faire ça il doit être conscient des dynamiques liées à la naissance du concept d'Occident. Il y a un moment crucial de la culture qui concerne ce glissement de la civilisation de l'écriture, un passage liminal vers l'affirmation du système de la tragédie en tant que système institutionnalisé.

Cette chose s'entrelace aussi avec la précise condition historique dans la quelle on se trouve à vivre et à agir maintenant, qui est l'horizon méridien duquel la tragédie en est la mesure, une des mesures les plus hautes de la tradition méditerranéenne.

Mon intérêt, ma tension déconstructive a cherché à tenir compte des éléments de crise, qu'on peut appeler crise de la métaphysique occidentale.

Selon l'indication de Jacques Derrida la métaphysique occidentale est liée au phallo-phono-logocentrisme et il est clair que dans cette dimension du phallogocentrisme la pensée féminine en est expulsée, refoulée, effacée, niée. Cette trace de la métaphysique occidentale produit des dispositifs précis comme la modernité. C'est pour ça que la déconstruction est un instrument efficace parce qu'elle joue une tentative de dépassement de la modernité. Ce dépassement, qui a pris des noms différents, comme sur-modernité, post-modernité, marque une séparation très nette entre modernité et pensée méridienne. La modernité est dépassée par la pensée méridienne, non pas en tant que développement progressif, mais comme altérité radicale et profonde.

La question devenait, dans une perspective méridienne -qui est une perspective post-moderne et déconstructive- de comprendre que la dimension méridienne représente une altérité au pouvoir. Un degré différentiel extrême par rapport à la centralité, au capital, au centre de commandement du G7, du G8, qui va devenir G10, ou de la banque mondiale de la macdonaldisation, c'est-à-dire de ces procès qu'on désigne, avec beaucoup de confusion et métaphysiquement, de globalisation. Tout cela concerne une question que j'ai traitée depuis longtemps, c'est-à-dire de chercher, dans la recherche artistique, la résistance des corps aux principes de domination, aux machines de domination, aux principes de commandement de la domination. Dans la post-fiction que j'ai écrite à mon recueil de poèmes intitulé *Altri luoghi*, je dis " Chercher le sang dans l'écriture". Chercher le sang dans l'écriture était déjà en 1986 un objectif nécessaire et clair. Cet objectif s'était révélé insuffisant dans la page poétique, dans l'activité éditoriale, parce qu'elle supposait non pas une idée d'intervention commune, communautaire, collective, mais une relation absolument individuelle et solitaire entre soi et le papier et puis entre le papier et le soi qui lit.

Cette ligne du sang, de l'écriture, du corps qui retourne sans cesse comme définition de corps sonore, supposait déjà une ligne de bord et de démarcation avec une aire problématique qui est celle de la relation entre écriture et corps ou écriture des corps.

Du reste, la modernité a toujours tracé une identité forte véhiculée par le pouvoir instituant de l'écriture. Aujourd'hui encore ces cultures qui ne sont pas douées d'une écriture sont décrites

comme cultures minoritaires, inquiétantes, anormales, différentes, ingouvernables comme bien représenté par la question de la culture Rom, qui est encore définie comme non-culture. Ce problème est aussi lié à la culture populaire, à la culture des classes subalternes, comme Gramsci disait, qui étaient des cultures orales et qui comme tout ce qui rentre dans l'univers de l'oralité souffre de minoritarisme.

5. Approche féminine de la tragédie- Nouvelles perspectives sur la mise en scène de la tragédie

En effet la modernité est en crise depuis plusieurs années.

L'affirmation de Nietzsche de la mort de Dieu approfondit par celle de Foucault de la mort de l'homme, qui est conséquente, a permis à Derrida de parler de l'inutilité de la représentation et de rêver un théâtre qui dépasse le concept de représentation, qui a toujours été pour moi un impératif fort, tandis que difficile à réaliser.

Cette nécessité meridienne avec cette tension nietzschienne, artaudienne, m'a porté à choisir de travailler sur certains sujets, qui au début rentraient dans une espèce de sujet plus grand qui était la figure du féminin dans le domaine du pré-tragique: c'est-à-dire de chercher à saisir à l'intérieur des mythes fondateurs de la culture classique grecque les éléments fondamentaux du féminin. Cela parce que je crois que la terre dans laquelle je vis est une terre fortement marquée par le féminin. Toutes mes oeuvres sont marquées par la présence du féminin.

Cette centralité de la figure féminine devient de plus en plus substantielle à partir de la question de la pensée méridienne.

Cette tension qui traverse tout mon travail a pris forme pendant le travail sur Médée et de Médée à Artémis, à Déméter. Tout cela a toujours été filtré par une revendication forte: la tragédie est une forme poétique non pas une forme narrative, et c'est une forme d'écriture dansante et chantante, non pas une forme du récit ou du roman. Tandis que c'est la forme narrative ou du roman à dominer la modernité. En effet le premier

Donc la tension poétique est une tension profondément explosive et la tragédie est une forme poétique, non pas une forme narrative.

Dans mon travail depuis 1990 je suis abouti à la nécessité de traverser l'écriture par un renouvellement de ma langue, car je veux une langue nouvelle. A travers l'interrogation sur le fondement de la pensée méridienne et de la dimension féminine, j'ai pensé d'aborder deux des livres sapientaux les plus importants de la Bible qui sont, d'abord, l'*Ecclésiaste* et puis le *Cantique des Cantiques* qui est devenu le spectacle *Q – il cantico dei cantici per lingua madre (Q-le cantique des cantiques par langue mère)*, où j'aboutissais à une langue nouvelle, une langue qui pouvait s'inventer, qui n'avait pas un lien avec mon expérience précédente d'écriture, parce que celle-ci me portait à chercher une dimension multi-topique de l'écriture.

La langue pouvait aboutir à une question constante. A partir d'un patrimoine sapientale et poétique tel que le *Cantique des Cantiques* et l'*Ecclésiaste* on pouvait arriver à se demander comment certaines mots peuvent être transformées charnellement. Q n'est pas une oeuvre de traduction, mais c'est un défi du côté poétique. C'est une tension à la réécriture, qui se re-invente, à une pensée poétique, non philologique, non littéraire. Je ne connais pas le sanskrit, je ne connais pas le grec antique, je ne connais pas la langue hébraïque, je ne connais pas l'arabe, je ne connais pas en définitive l'écriture qu'on appelle originaire de ces textes. De ce corpus, une grande partie de l'humanité n'a lu que des traductions et j'ai essayé de faire un discours de traduction poétique des traductions.

Ces éléments ont porté à aller encore plus à fond dans le pré-tragique, c'est-à-dire à un système qui était encore au bord très net entré civilisation orale et civilisation scripturale, ou pré-scripturale.

Ceci donc a porté à la nécessité de penser à une déconstruction du tragique. C'est alors que nous sommes parvenus à un travail très difficile et dur sur le comique.

Le comique représentait pour moi, dans ce moment là, une réponse déconstructive du tragique. Je l'avais défini comme la capacité de rire de dieu, d'un dieu qui se nourrit de tragique.

Dieu n'est pas capable d'être comique. C'est là la grande tragédie de dieu, du moins du dieu chrétien, catholique, le dieu qui est sur la croix, qui a besoin de saigner, qui a besoin de mourir pour renaître. Une série d'images truculentes qui marquent une vision du sacré, dans la tradition chrétienne, et spécifiquement catholique. C'est alors qu'on comprend le couvent des capucins à Palerme, tous ces corps momifiés, cette redondance de la mort. Ou l'inscription sur les murs des cimetières au sud de l'Italie: "Comme tu es je fus, comme je suis tu seras", et la pensée baroque, éléments fondateurs de la civilisation chrétienne qui est hanté par l'idée de la résurrection. ■

J'ai essayé de parler du comique, avec un peu de passion même au rire extrême. Il me souvient d'une phrase qui n'est jamais entrée dans le spectacle: "*La conscience du nord est tragique, c'est pour ça qu'elle est comique; la conscience du sud est comique, c'est pour ça qu'elle est tragique*". Pris acte que les gens ne riaient même pas si on faisait le comique, j'ai cherché à reprendre la question du féminin et j'ai pensé que la tragédie pouvait être la façon de se mesurer avec le théâtre, avec le système théâtre.

La tragédie présente des éléments très importants qui aujourd'hui encore continuent à stimuler ma réflexion et ma présence dans les questions du théâtre.

Il y a de tas de lieux communs et de mystifications sur la tragédie qui sont tout à fait à déconstruire. Construction culturelle de ce qu'on définit comme tradition. A ce propos l'oeuvre de Lacoue-Labarthe sur l'imitation des modernes est un instrument important.

On connaît quelque chose de l'univers de la tragédie, mais en effet c'est très peu par rapport au système complexe et articulé de la tragédie et au rôle significatif dans le débat de certaines communautés.

Il était important pour moi de réussir à réfléchir de nouveau sur la centralité féminine, et c'est alors qu'on a rencontré un texte très important d'une philosophe espagnole, qui a vécu beaucoup d'années en exil en Italie. C'est *La tombe d'Antigone* de Maria Zambiano. Cette oeuvre n'avait pas une structure tragique. C'était une tentative qui avait toujours existé souterrainement, la pensée, la question: est-ce-qu'il peut exister un théâtre philosophique?

Peut-être le théâtre a toujours été philosophique. Les formes qui s'interrogent sont fondamentalement de théâtre philosophique. Il y a, par exemple, beaucoup de pages de Marx sur la tragédie. Il était attentif et passionné de tragédies.

Antigone permettait de consolider des éléments présents dans le travail. La nécessité de dépasser l'espace théâtral ordinaire, l'espace de la salle théâtrale. C'était comme si l'on cherchait cette élan que la construction de l'espace sacré avait perdu dans la société du spectacle.

La modernité est cette étrange imposture qu'on appelle Occident qui a créé parmi les autres choses la salle théâtrale, en appelant théâtre un lieu clos.

Le théâtre ancien n'était pas extrapolé d'un système de lieux plus articulé et complexe, qui n'était pas clos, mais impliquait une relation avec l'horizon, avec l'altitude, avec une spatialité beaucoup plus articulée. Le fait de fermer le théâtre dans une salle a permis d'instituer un régime de spectacularisation, la société de l'entretien y voit un niveau extraordinaire d'économie qui est la forme de la métaphysique la plus violente de l'Occident.

J'ai essayé de recouvrer des éléments, qui étaient mûris pendant notre parcours, qui concernaient l'écologie théâtrale, c'est-à-dire la possibilité d'avoir une relation entre l'espace et l'élaboration des images des corps dans un espace.

C'était une chose qu'on avait déjà fait avec le spectacle *Nos* dans des lieux urbains abandonnés. *Q-le cantique des cantiques par langue mère* avait été réalisé près de la mer et dans les pressoirs hypogés. Mais *Antigone* représente un passage considérable de thématization des lieux, que l'action théâtrale allait transformer. Cela a été encore plus vrai quand on l'a réalisé dans les ports de la Méditerranée.

La Méditerranée est pleine de ports construits très récemment. Plusieurs fois il sont construits en jetant du ciment sur la mer. Ce qui s'est passé par exemple à Bari, à Limassol, à Tricase, à Zakynthos. Des lieux qui portent la déchirure de leur abandon. Nous avons travaillé pour connaître et pour rencontrer. Cette connaissance a rencontré quelque chose de très important à Chypre, qui

concernait l'urgence des choses qu'on disait. A Chypre nous avons mieux compris que l'histoire d'Antigone n'est pas une histoire littéraire, mais a la valeur d'une existence qui nous appartient. Le spectacle *Antigone*, qui s'entitulait *Antigone-anatomie de la résistance de l'amour*, qui était mesuré sur *La tombe d'Antigone* de Maria Zambrano, avec un profond respect de ce texte, posait une question centrale sur le féminin. Ce travail rencontrait des éléments essentiels de l'univers multiple méridien, à partir de l'expérience du regard. Expérience du regard qui se lie à un lieux de mer du sud de l'Italie, Marina Serra, à une tour absolument sans vie. C'est cette tour qui a appelé Antigone, non pas le contraire.

Dans *Le lait de la mort*, un récit de *Nouvelles orientales* de Marguérite Yourcenar il y a une histoire, qui a une grande diffusion dans la Méditerranée. Il y a une tour de repérage, construite par trois frères, qui continue à tomber, jusqu'à ce qu'ils décident d'y murer le corps d'une femme afin qu'elle la soutienne et la tour ne s'écroule plus. Il me semblait être aussi l'histoire d'Antigone et que Maria Zambrano choisissait, tandis que d'une manière forcée, de dire qu'Antigone ne mourait pas, ne se suicidait pas, parce que celle qui donne vie au monde ne peut pas se priver de la vie, ne peut pas produire un choix de mort. C'est pour ça qu'on croyait que les femmes ne pouvaient pas être soldat.

6. L'expérience de spectacles multiculturels

Antigone fait à Limassol, en utilisant l'eau. L'image qui s'ouvre est de laver le corps mort du frère sans sépulture, d'honorer la loi très humaine de la vie contre la raison d'état. La question posée à Limassol "Est-ce que vous connaissez la guerre fratricide?", a immédiatement donné sens à ce qu'on a fait dans tous les autres lieux. Ce moment là nous a fait entrer tout à coup dans l'histoire de la Méditerranée à la quelle nous appartenons. Une fois fait Antigone et une fois pris cette question, notre regard est devenu plus clair. il y a eu la guerre et la participation de l'Italie à la guerre en Irak qui continue à être une honte absolue. Et la conscience de devoir dire quelque chose contre la guerre et contre cet implication active, impardonnable de l'Italie.

Je crois que chacun a son propre devoir politique dont il faut tenir compte, et donc les gens qui font du théâtre ont le devoir de parler à travers le théâtre. Pour moi c'est une choix politique très forte. Donc nous sommes arrivés à *Les Troyennes*. Au moment où l'Italie entrait en guerre en Irak, il était essentiel de dire que la guerre est merde. L'intuition qu'on a eu est profonde et naissait de la réflexion sur la présence dans la Méditerranée d'un patrimoine commun qui était celui du chant funèbre. Le texte de Nicole Loraux *La voix endeuillée* est très important pour comprendre des éléments de déconstruction fondamentaux, c'est-à-dire que la tragédie n'est pas un facteur de recomposition, en marquant au contraire une rupture, trait distinctif d'un procès historique. C'est une interprétation déconstructive qui met en crise les lieux communs sur le concept de *katarsis*, d'un aristotélisme très catholique duquel nous sommes malheureusement victimes.

Cette question posée par Loraux dans *La voix endeuillée* et cette conscience, qui est mûrie en travaillant dans la Méditerranée, de la présence constante du chant funèbre nous a permis de travailler sur une densité et stratification des langues, sur la pluralité des langues qui est un autre aspect fondamental de la perspective méridienne.

"*Dons de guerre*", le titre du spectacle basé sur "*Les Troyennes*" d'Euripides, reprenait des éléments sur ma langue mère, car quelques textes du chœur étaient écrit dans une langue néo-salentine, qui n'est pas une langue précise et codifiée. Des autres textes étaient en anglais et les autres dans les langues différentes que de fois en fois on rencontrait dans les différents lieux. Ça a été un moment important et riche car des acteurs et actrices de l'Italie, de la Grèce, de Chypre, de la Turquie et de Malte ont travaillé ensemble avec beaucoup de difficultés.

"*Dons de guerre*" a eu différentes éditions, dans divers lieux de la Méditerranée et enfin en Jordanie et en Syrie, et rencontrant d'une façon de plus en plus profonde la dimension du conflit, d'une blessure ouverte. Et ce travail a connu aussi la rencontre avec l'Albanie qui a ouvert une autre partie du travail.

Cette rencontre avec le monde arabe et après avec l'Albanie m'a fait interroger encore plus. On a fait tout ça comme refus absolu de la guerre, qui est seulement barbarie. Mais à cet horizon de guerre s'est ajouté dans l'été 2006 une autre tragédie, celle de l'invasion israélienne du Liban. Nous avons parlé de la guerre avec *Dons de guerre*, et en toute réponse l'histoire continue a relancer une autre barbarie. Alors l'idée a été celle de ce dédier à une autre tragédie *Perses* de Eschyle, qui est le travail actuellement ouvert et qui cherche à se confronter avec plusieurs niveaux.

Le premier niveau c'est qu'il n'y a rien de plus ridicule que la présomption de puissance de la part des puissants, rien de plus aveugle.

Il est évident que ce modèle de la modernité occidentale est un modèle aveuglé par sa propre puissance, par sa domination, comme les gens qui nous gouvernent. Brutalisées par une soif inextinguible, absolument sans sens et profondément inhumaine, de pouvoir et de domination, comme les Etats Unis qui sont les Perses de cet époque.

Les Perses sont souvent utilisés philologiquement, d'une manière rusée, en les identifiant avec les arabes et il y a dizaines de mise-en-scène de ce type. Il me semblait une déformation, tandis qu'un redoublement.

Dans *Persae*, le spectacle basé sur la tragédie *Perses* il y a une autre question très importante et riche qui est celle du naufrage, et celle des corps qui se dispersent dans la mer qui est l'autre inhumanité dominante en cours dans cette mer. Centaines de corps qui cherchent à s'en fuir de la guerre ou de la misère qui est une forme de guerre plus sournoise et dévastante et annihilante. Gens qui meurent sans être plus retrouvées, en devenant nourriture pour les poissons, ou, comme les gens de Porto Palo, en Sicilie, dissent, des thons. Humanité de sans papier, sans droit d'existence.

Il est nécessaire de reprendre parole sur cette question urgente de la migration, des corps migrants et je veux poser encore plus l'accent sur ça dans cette phase de travail. On ne peut pas dire que le theatre que nous faisons est d'engagement sociale et civile, parce que le théâtre d'engagement sociale et civile est toujours une sorte de tautologie, en déclarant à soi-même ce qu'il veut déclarer. Je revendique l'appartenance au théâtre, c'est-à-dire parler de la réalité avec les instruments du théâtre.

Je ne crois pas que le théâtre de chronique puisse graver profondément dans la réalité. Du reste la leçon absolue qui vient des tragédies classiques est cette capacité universelle, universalisante, mais cette universalité prend vie et forme à travers une action puissante de vision de la réalité, de pénétration dans la réalité.

Je parle de pénétration dans la réalité parce qu'il continue à être un défi très important de travailler à travers les instruments du workshop et à travers l'action concrète dans les lieux concrets.