

E MASCARE COLLECTIVE

« Il devenait indispensable de vaincre la peur de la liberté, la peur de ne plus être l'autre.

Mais la langue a joué un rôle pervers en limitant la marche vers une véritable désaliénation.

Elle a sans doute donné bonne conscience car même en utilisant le corse, on peut encore être l'autre. »

D. Tognotti

LE THÉÂTRE des années 70 a été essentiellement animé par le souffle créateur de Teatru Paisanu dont le metteur en scène, D. Tognotti, a été formé au C.U.I.F.E.R.D de Nancy et a été fortement influencé par J. Grotowski² avec lequel il a travaillé.

Au total, entre 73 et 84, si l'on veut bien inclure la démarche de Teatru Cupabbia, troupe créée par S. Valentini en 83-84, sept pièces ont été montées :

Teatru Paisanu

— 1973 : *U fiatu*

— 1974 : *A rimigna*

— 1980 : *A cabbia*

— 1981 : *Innò*

— 1982 : *Prima tù*

— 1984 : *Soli di sognu*

Teatru Cupabbia

— 1984 : *Soli di Ghiugnu*

L'analyse d'une telle production sur plus de dix ans, au cœur du conflit politique, demande d'élargir l'enquête littéraire à d'autres champs épistémologiques pour entendre quelque chose à un mouvement de création dont le processus peut être masqué par nos définitions esthétiques.

Nous nous efforcerons ici de « déployer » un champ d'observation socioculturel dont la cohérence n'exclut, comme nous allons le constater, ni la variation, ni le conflit.

Nous voudrions toutefois londer notre analyse plus particulièrement sur trois points de repères auxquels nous ferons le plus souvent référence et qui permettent de déterminer trois phases dans le processus théâtral des années 70.

— Dès 1973 : *U fiatu*. *A rimigna*. *A cabbia*. *Innò*.

Quatre pièces qui s'articulent autour d'un jeu de face à face entre « je » et l'autre.

— 1982 : *Prima tù*. Pièce centrale du jeu théâtral avec laquelle on dépasse le contexte historique pour s'orienter vers le mythique.

— 1984 : *Soli di Ghiugnu*. Actualité et mythique dialectiquement surmontées en symbolique.

Dix ans séparent ces productions, dix ans d'un théâtre dit « de recherche » qui a exploré bien des voies.

La mise en crise théâtrale.

Peut-être est-il pertinent de rappeler pour éclairer l'analyse qui va suivre dans quel « décor » plus vaste s'inscrit la démarche théâtrale qui nous intéresse. Il ne s'agit pas pour nous de remonter à l'origine du théâtre, si tant est que l'on puisse y parvenir, mais de montrer combien le théâtre dans un contexte large, Grèce ou Europe par exemple, est une manifestation dont l'unité reste à démontrer. L'espace scénique, par exemple, s'est vu modifié maintes fois: amphithéâtre, scène à l'italienne, évolution vers un espace de moins en moins spécialisé, la place publique ou la rue.

Autant de variations d'un espace qui constitue une réponse scénique aux questions qui agitent chaque société.

Cette perspective large nous enseigne non seulement à voir la variation mais aussi le conflit, car le phénomène théâtral manifeste une certaine effervescence dramatique au moment où les civilisations connaissent une période de rupture plus ou moins radicale: naissance de la cité démocratique en Grèce (fin IV^e-V^e siècles), passage du Moyen-Âge à la Renaissance (fin XVI^e siècle) ou plus récemment crise mondiale du monde occidental des années 70.

Variation et conflit, autant d'éléments de réponse à ceux qui disent aujourd'hui que « le théâtre est en crise ». Le théâtre ramène toujours l'esprit humain à la source de ses conflits, la mise en scène est une « mise en crise » théâtrale, moteur d'une expression multiforme qui se distribue inégalement dans la durée, qui se dissout dans la vie, et se déguise sans cesse.

Alors, réduire l'expression dramatique à un schéma dichotomique sté-

rile qui opposerait le texte au geste, n'est-ce pas rendre la diversité des systèmes ou des interprétations possibles, et surtout leurs implications socioculturelles et idéologiques propres, au nom d'un schéma logique, issu lui-même de conditions épistémologiques et idéologiques particulières. L'histoire des idées, fut-elle littéraire, devient alors une façon expédivite d'évacuer les différences pour établir une linéarité, ou une filiation artistique répondant à la conception que tel ou tel chercheur se fait de l'art et de la société.

Procédé d'autant plus complexe et paradoxal que l'analyse entend porter non seulement sur la réalité concrète du phénomène théâtral, mais aussi sur les tournures linguistiques qui la désignent et l'animent. La violence d'une œuvre fait parler, fait écrire car la parole est au cœur de tous les affrontements qui déchirent le théâtre corse des années 70 : elle nourrit les obsessions, elle fonde les contradictions. Et ce n'est pas uniquement parce qu'il s'agit d'une manifestation orale, elle est véritablement l'enjeu du drame. L'utilisation de la langue corse lourde de valeur symbolique confère à cette parole une charge émotionnelle exceptionnelle.

« Résister culturellement, vouloir parler, c'est vouloir vivre (...)
dans notre théâtre, les mots ne sortent pas de la tête du comédien,
mais du creux de son corps, par où passent les émotions, toutes les
peurs, toutes les colères, tous les cris »³.

Les créateurs des années 70 sont mus par un souci commun, non fixé par des règles abstraites, une préoccupation, un projet identique (« inditura ») vis-à-vis de la vie et des conflits apparents ou cachés qui la dominent.

« Et le théâtre me paraît être le lieu de la réconciliation du corse
avec lui-même »⁴ (D. Tognotti)

Toute création dramatique dès lors ne peut avoir un sens en elle-même sans le renvoi à ce contexte signifiant qui au lieu de cribler une seule dimension de sens, instaure une polyphonie de façon telle que la pluralité du sens — et des sens — est non seulement possible mais préservée et sollicitée. Comme un nombre n'a de valeur que par rapport aux autres nombres, un mot acquiert une valeur dans une phrase, un texte dans une œuvre, une œuvre en rapport avec d'autres œuvres. Le travail du chercheur est là, au cœur du rapport : si l'inventeur augmente le nombre des connaissances, le chercheur lui, les connecte ensemble, les met en rapport pour ouvrir un espace d'expression où le sujet parlant ne cesse de s'engloutir.

Ouvrir l'espace littéraire à la dimension théâtrale, c'est ouvrir une brèche dans l'édifice officiel appelé « littérature », avec son cortège de prix, jury, politique de publication, circuits de diffusion, etc, autant de

structures qui reposent le problème de la place du théâtre au sein de la littérature, au sein d'un système qui ne peut gérer sa transmission. Transmission problématique d'un « phénotexte » dont certaines informations « tiennent » (le lieu — le temps) et d'autres « tournent » (les personnages — les objets...) dans l'espace et le temps de la représentation ou de l'après-représentation.

Le discours scénique est une parole en action, si polymorphe et si éphémère qu'il nous est impossible aujourd'hui de constituer un corpus à posteriori. Les quelques pages mortes qui nous restent tentent de condenser un immense univers vivant.

« Ici nous prenons la vie dans la vie même. À fleur de chair »⁵.

Dès lors, on ne saurait imaginer réfléchir sur ce théâtre sans réfléchir sur son projet « esthétique » car chaque manifestation est avant tout un appel aux sens, un bouleversement émotionnel, à la hauteur des bouleversements socioculturels que connaît la société corse, où chaque spectateur tente de parvenir à donner un sens au monde, de trouver une cohérence historique, sociale, individuelle qui lui fait défaut en situation de diglossie.

Car si dans la pratique théâtrale, la voix fonde le corps comme lieu, et la parole comme connaissance, le déchirement dramatique est ailleurs : il y a deux sujets pour une même place : soi/l'autre; le sujet ethnique/le citoyen.

Comment alors habiter le monde ? Ou comment habiter un rapport au monde ? Le conflit antinomique ressemble alors à la projection extrême de la relation cannibalique où se profile la première figure diabolique de la dualité — manger/être mangé — Buccalonu⁶, spectre horrible de l'envahissement, de l'engloutissement qui s'enracine dans notre peur d'être dévoré, dans notre angoisse inexprimable qui empêche le sujet d'être.

Comment habiter un rapport au monde, lorsqu'on est soi-même le théâtre d'un conflit intérieur trop aliénant pour affronter une situation existentielle, imprévisible, un péril qui met en cause la culture elle-même mise en situation de carence symbolique difficile à combler.

La réponse que peut apporter le sujet politique, pour colmater cette fissure, fonctionne alors comme un masque, le hiatus creusé par l'absence de réponse culturelle demeure. Le théâtre des années 70, par son projet esthétique, tente de suturer, de recoudre cette faille identitaire dont chaque manifestation sera la trame... espérant que, à l'image poétique de A coltra arlicchind', ce qui se trame ne connaisse pas de dénouement.

Si « Arlequin ne parviendra jamais à son dernier costume, car il se déshabille infiniment »⁷, la connaissance apportée par le théâtre est plus

une modalité physique d'appropriation qu'un acte purement intellectuel. Comprendre le phénomène théâtral ne demande pas que l'on ôte les masques, ou que l'on soulève un décor : il n'y a pas, à notre sens, de message à décoder. Loin de la circularité paramétrique de l'interprétation allégorisante, il s'agit d'aller d'un masque à l'autre, les signifiants étant les fils qui resserrent la trame, le chemin de métamorphose apte à dépasser la dualité qui est au cœur du schéma diglossique.

Teatru Paisanu ou Teatru Cupabbia cherchent à se servir du théâtre et non à le servir.

Si le projet est ambivalent, la question clé qui gère l'espace de communication théâtral et l'espace social demeure : qui parle ? À qui ?

La dualité cacherait-elle son « je » ?

Dans l'interaction acteur/spectateur, si le théâtre est une puissance d'émotion terrible, de perturbation collective, il attend une réponse du public, les actes au théâtre sont dirigés vers une réalité vivante.

« Nous, spectateurs, nous écoutons les bras tendus afin de mieux recevoir ce langage charnel dans la terre de notre ventre »⁹.

Système de communication dans lequel l'expérience concrète et expérience imaginaire ne sont pas opposées, au théâtre tout vibre à la limite de l'irrationnel qui fait de l'étendue spatiale scénique, un espace de participation, une force collective qui établit, à la limite de la polarisation entre Acteur et Spectateur, une réciprocité afin de produire une synthèse, de provoquer une création collective.

Le monde de l'irrationnel n'est pas le monde de l'illusion, de la fiction ou de la « fable ». Ainsi les questions que pose le théâtre sont des questions posées au présent de notre société, enracinant ainsi une expression dont le décor est l'actualité politique. Ce qui intéresse ici, ce ne sont pas les événements eux-mêmes, mais l'état de tension dans lequel est plongée la communauté, cet état d'ébullition mentale, presque un état de chaos où on ne cesse de plonger. Le théâtre alors met en scène des événements et non des hommes.

La théâtralisation éveille dans le groupe humain endormi ou écrasé un dynamisme collectif et individuel oublié qui redonne vie, corps, à l'imaginaire ethno-historique. Pour tenter de désamorcer le conflit intérieur, on se sert des antagonismes culturels que l'on va montrer, exposer, projeter hors de soi. La pratique du masque répond à ce mouvement. Elle ne répond nullement à un désir d'uniformiser l'interprétation et de transformer les acteurs en instruments passifs. Elle participe bien plutôt, par un jeu constant sur le décalage entre le masque et l'acteur vivant, de cette recherche des dissonances.

On peut toutefois noter que de 74 à 84, on assiste peu à peu à un changement de masques : les figures emblématiques de *A rimigna*¹⁰, *u mazzertu*, *u favulaghju*, *u populu*, *u nunzju*, qui fonctionnent comme des masques, s'effacent dans *Soli di Ghjurgju* pour des figures d'une exemplarité archétypale plus efficace encore parce que non identifiable immédiatement par le spectateur. Peut-être, en 84, la fracture entre le fond culturel archaïque et le présent de la communauté corse, entre « présent » et « projet existentiel » d'une génération, s'est-elle élargie davantage. L'histoire en 84 traumatise, au présent, une génération qui tente par la synthèse schématique d'éléments socioculturels hétérogènes d'avoir une prise sur la réalité qui la bouleverse. L'acteur n'avance plus masqué sur la scène sociale, il est lui aussi le sujet du conflit : conflit entre son expérience sociale et sa fonction ou sa capacité d'intégration symbolique nécessaire au jeu dramatique, conflit dû à une accélération des processus socio-politiques.

À partir du corps, « a persona », l'acteur invente des signes directs, invente des vibrations, des sauts, des danses, des rythmes qui atteignent directement le spectateur. De tous les arts qu'il utilise, le théâtre extrait le mouvement, une sorte de fascination spatio-dynamique qui établit, selon un dispositif scénique circulaire, même si la scène elle-même ne l'est pas, un fuseau esthétique.

Fuseau esthétique où l'hypothèse de la polysémie du signifié qui appelle un décodage perpétuel du message ne tient plus, car, ici, c'est le signifiant lui-même qui est pluriel. Il n'y a pas d'ambiguïté du message surcodé, mais une infinité de fils sensibles tissés par les signifiants. Le réseau symbolique de communication physique est peut-être à envisager comme une pratique sémiologique possible, au-delà des dichotomies signifié/signifiant ou langage/parole sur lesquelles se fonde parfois le sujet du savoir.

On ne parle pas « de », le corps donne l'expérience même (cf. A. Artaud Conférence à la Sorbonne, *Le théâtre et la peste*, mars 1933). Si ce qui importe n'est pas ce qui se cache sous le masque, mais ce qui constitue en se déguisant d'un masque à l'autre, un danger menace : celui d'un système clos qui se protégerait du référentiel et de l'angoisse du référentiel, mise en scène d'un rêve d'unité perdue. À ce propos, rappelons que l'un des protagonistes dans plusieurs spectacles semble être le chœur, ou plus précisément un rassemblement choral toujours sur le point de devenir chœur et qui néanmoins n'est jamais une choralité rédisée. Imposable possibilité de s'identifier, l'identité ayant été perdue.

Danger d'un jeu de miroir où le metteur en scène concevrait le spectateur à son image, face à face où l'être, ou l'histoire, seraient réduits à une

totalité idéologique camouflant le conflit entre soi et l'autre. Dans ce rêve d'unité perdue, l'échange avec le spectateur serait-il encore possible ? Qui parle et à qui ? Les deux sujets deviendraient alors dans le discours scénique irréconciliables.

Ainsi pour nouer le dialogue, on déplace constamment le jeu de face à face sur la scène sociale où est identifié l'adversaire, l'ennemi. La place du sujet est par conséquent dans le discours scénique et sur la scène sociale à laquelle il renvoie, place fortement disputée et jamais tenue. La mise en scène tente de fabriquer un ennemi spéculaire et crée un effet de loupe grâce auquel la *mimesis* devient *happening*. La représentation alors n'a pas une fonction cathartique, elle saisit la réalité et la contem- plation de celle-ci rétablit la relation entre acteur et spectateur.

Dès lors, la force de l'œuvre induit des contenus latents chez le spectateur, suggérant un rapport de connivence entre pratique théâtrale et pratique analytique. Pour citer Grotowski, le théâtre constitue alors une « psychothérapie sociale » pour le spectateur, la représentation est :

« Un regard jeté dans un miroir sur nos idées, nos traditions et non la description de ce que les hommes du passé ont pensé ou senti »¹¹.

Ce type de théâtre, expérimenté par Teatru Paisanu ou Teatru Cupabia, engage naturellement le metteur en scène, comme l'acteur, ou le spectateur, à regarder le spectacle comme le miroir où ils peuvent regarder pour se reconnaître. Dédoublément spéculaire où la fracture du sujet ne cesse de se reconstituer, douloureuse et fatale. Duel éperdu, où le « je » ne cesse de fuir, lutte qui met en jeu la place du sujet dans la réalité : Narcisse ne saisit son image qu'à l'instant même où il est saisi par elle ; figure double pour une même faille car la seule chose qui se laisse attraper alors, c'est la mort, ce que l'on ne peut saisir qu'en étant dessaisi de soi. « Jeu de miroir/jeu d'échec ». Il fait « roquer » le discours scénique qui, au lieu d'ouvrir sur un espace où l'altérité qui le compose serait dialectiquement surmontée en symbolique, se construit sur le maintien de cette altérité et glisse sur le terrain le plus compromettant du théâtre, celui de la complicité culturelle, raffermissant ainsi le sol même où il présupposait la féture.

« (...) Les autres pièces de Teatru Paisanu dans lesquelles le face à face se faisait avec l'état colonial répressif (...) déplaçaient sensiblement le problème »¹².

En déplaçant l'attention sur la réalité socio-politique, le metteur en scène nie le véritable enjeu de la communication. Même si de façon diffé- rente, le metteur en scène et le spectateur, par le spectacle, sont obligés

de quitter les plages de leurs assurances, de leurs « fables », ils ont constaté qu'un non-dit — un non-être ? — tient en échec le dit.

« Prima tu quant à elle met en scène un face à face lucide avec nous-mêmes, avec nos propres faiblesses et nos propres forces, avec notre désir et notre peur d'être. Et cela est bien plus angoissant, tant il est vrai qu'il est plus facile d'exister « contre » que de s'affirmer tout seul »¹³.

Et c'est là dans l'indicible, l'inexprimable qu'habite cette présence étrange dont on ne peut s'approcher qu'en renonçant à l'espoir de la posséder tout à fait puisqu'elle a rompu avec toutes les identifications — identités ? — possibles. Elle est le mouvement qui tente de sortir de l'infé- rnalité du discours scénique.

Il faut alors se laisser porter par ce mouvement, car le véritable enjeu, c'est la place poétique de l'homme dans la réalité. La mise en scène affir- me paradoxalement que la chose réelle est la chose qui n'est pas là, que l'être réel est un être encore à naître. Le masque alors n'exprime plus, il indique, il oriente l'existence vers un autre plan, celui de l'imaginaire, non détaché de la vie, et qui lui permet de se dévoiler à elle-même sans sortir complètement d'elle-même.

Mais cette absence est-elle « une présence imaginaire » ou « une inexistence inimaginable » ?

Après les pièces du face à face, de *U fiatu à Innò*, naît un cycle nou- veau ouvert par *Prima tu* où la pratique théâtrale délivre alors le specta- teur de l'un utopique ou de l'autre manichéen, pour le renvoyer, cette fois-ci, à son imagination stupéfiante.

L'« être-dit » métaphorique

« Faire resurgir ce que les strates de la mémoire recouvrent : la mémoire inconnue » (D. Tognotti, plaquette *Prima tu*).

Les personnages imaginaires explorent l'expérience par l'utilisation du poétique. Condensateurs de « l'informulé », ils explorent le « virtuel » et dessinent une scénographie d'intensité qui transforme l'espace scénique en utopie de la parole où s'élargissent les possibilités spirituelles de la langue.

« Notre verbe est fait de pierre, de vent, d'écumee, d'amour, de guerre, de chant »¹⁴.

Ce désir de « faire resurgir », trouve son expression dans le poétique qui a charge « d'évoquer », c'est-à-dire ce qui ne peut pas être simple- ment signifié, — « évocation » dit Le Littré, terme de magie, action de faire apparaître les démons, les ombres, les âmes des morts — et qui pro- duit la sympathie par laquelle la communication devient participation, puis communion.

Il s'agit de dépasser l'anecdote funeste pour accéder à la dimension archétypale, rappelant le caractère rituel, propitiatoire du tragique.

« Prima tū est né précisément de la puissance du mythe : une tache de sang en forme de cœur est tombée dans la Méditerranée pour former la Corse. Ce mythe n'a pu se redire qu'à travers l'histoire sans cesse réinventée dans l'action directe scénique, par la création d'un langage contemporain »¹⁵.

Le tragique appelle le poétique, même lorsqu'il s'exprime en prose, il n'est jamais « prosaïque ». Une comédie facile est encore une comédie ; un drame sans style est encore un drame ; une tragédie sans poésie n'est plus une tragédie mais un fait divers ou un fait d'histoire.

Pour dire sans discourir, et monter sans démonter, le langage poétique au théâtre a besoin d'un support vital qui articule, qui tisse un lieu, entre corps et langage, la voix. La pratique théâtrale se situe alors à l'interférence vocale du corps et du langage réconciliés. Si les manifestations sonores théâtrales trouvent la trame d'une cohérence linguistique discursive, elles retrouvent par la voix ce que les anciens nommaient « êthos » : un immense faisceau de relations unissant l'homme et le Monde, culture et nature, texte et représentation. Car la parole est traitée comme un matériau qui fait émerger le texte comme signifiant, déployant son efficacité évocatrice. La capture du sens littéral dans l'enceinte sonore fait que l'équivalence sémantique est induite par l'équivalence phonique. L'être-dit métaphorique offre « une issue corporelle à l'âme » (D. Tognotti citant A. Artaud) et fait résonner une poésie dans l'espace.

Cette nouvelle réalité déployée n'est accessible que par l'action de la métaphore qui transgresse les bornes acquises pour conquérir des terres inconnues. L'être-dit métaphorique n'est pas de l'ordre du vérifiable mais constitue une logique de la découverte, processus cognitif et émotif qui fait et refait le monde.

Étant bien entendu que, à travers la métaphore, ce qui est en question n'est ni la forme (rhétorique), ni son sens (sémantique) mais sa référence au monde. Pourtant, une question demeure : si le dire donne forme simultanément au monde à l'échange inter-humain, et à l'homme lui-même, peut-on uniquement attribuer ce pouvoir formateur à son ancrage dans les structures syntaxiques et lexicales de la langue ? Une telle hypothèse n'opère-t-elle pas alors de façon irréversible une fracture entre les deux systèmes linguistiques qui s'affrontent ici : le corse et le français. De « nature » linguistique différente, l'un renverrait à l'univers de l'oralité, ambigu et polysémique, l'autre offrirait toutes les possibilités discursives d'une langue élaborée et formalisée, rompue à l'exercice spéculatif. Une telle alternative culturelle « schizophrénique » trouverait

peut-être une résolution si l'on voulait bien considérer l'idée que l'homme et le monde sont façonnés par l'ensemble des « choses dites » dans une langue. Ainsi le pouvoir formateur du dire n'est plus inhérent à la langue elle-même, il est attribué aux stratégies de langage développées par le sujet parlant.

Dire une expérience du Monde sur le mode symbolique, utiliser la dynamique métaphorique comme pouvoir de redécouvrir la réalité, autant de stratégies du langage visant un réel extra-linguistique qui instaurent un jeu non seulement sur le sens mais surtout sur la référence : ce qui est/ce qui n'est pas. Stratégie qui démasque les dichotomies (propre/figuré ; visible/invisible ; sensible/intelligible), on ne peut en effet viser l'invisible qu'à travers le visible ou l'intelligible à travers le sensible, l'âme ou l'esprit à travers le corps (à l'inverse de la notion de « persona ») qu'après les avoir arbitrairement séparés.

L'être-dit métaphorique au théâtre constitue un autre mode de perception, un chemin d'instabilité où tout vibre à la limite, où tout se noue à la limite, par tension ou torsion du sens et du son, car la métaphore nous joue des tours, elle fonctionne comme un masque qui déguise. Elle est « mise pour », elle est « prise pour ».

Lorsque dans *Prima* tū se déplace avec lenteur le cortège du prologue, les sonorités lourdes du tambour sur scène rythment une atmosphère oscillant entre son et sens, univers magique et réel, entre vie et mort. Espace limite, à la frontière du corps et du langage où triomphe la force vocale de l'incantation, en pleine confusion catégoriale.

« Musica / Musica di ventu d'in altrò / carchi di sciuma bianca / Di storia / U pèsi da nò / Da nò / Natu in mari / Da nò ».

Tout sur scène évoque alors ce qui est au-delà du royaume de la logique des mots. Ainsi se dessine peu à peu une scénographie d'intensité :

« Un langage qui parle d'avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages »¹⁶.

Le théâtre vécu comme une puissance terrible. *Soli di Ghjurgu* boucle le processus théâtral, au départ plus « militant » (*A cabbia, Innò*), pour montrer définitivement que nous ne sommes plus en présence d'un théâtre à slogans, mais d'une création où le poétique donne une telle dimension au tragique que l'événement d'actualité, la disparition d'un militant nationaliste, support de la pièce, devient an-historique : l'âme qui se bat et qui est introuvable tout au long de la pièce n'est plus seulement l'âme du militant mais surtout l'âme collective de tout un peuple pris entre les forces du destin qui le condamnent et sa volonté de vivre. Révolte tragique devant l'Histoire qui de domination en domination ren-

semble fort à un destin, destin d'un peuple en quête d'une identité tous jours fugitive. Grâce à ces créations, c'est un arc qui se tend de l'irrationalité du passé à celle de l'avenir, éclair brusque et fulgurant entre deux zones de ténèbres : « mouvement culturel, compris comme le rêve du politique » (D. Tognotti).

Notes

- 1 — Propos recueillis par D. Salini en octobre 1992. *Ribombu* n° 99.
- 2 — Grotoswki (G) *Vers un théâtre pauvre* Coll. théâtre vivant. Éd. L'ÂGE D'HOMME, 1971.
- 3 — Plaquette réalisée par Teatru Cupabbia, *Soli di Ghiugnù*.
- 4 — Plaquette réalisée par Teatru Paisanu, *Prima tu*.
- 5 — Plaquette réalisée par Teatru Cupabbia, *Soli di Ghiugnù*.
- 6 — *Soli di Ghiugnù*, Teatru Cupabbia.
- 7 — *Fusina (G) in Rigitru* n° 9.
- 8 — Serres (M) *Les cinq sens*, GRASSET 1985.
- 9 — Plaquette réalisée par Teatru Cupabbia, *Soli di Ghiugnù*.
- 10 — *Rigitru* n° 18/19.
- 11 — Grotoswki (G) *Vers un théâtre pauvre*, op.cit. p.52.
- 12 — Plaquette réalisée par Teatru Paisanu, *Prima tu*.
- 13 — op.cit. (*id.*).
- 14 — Plaquette réalisée par Teatru Cupabbia, *Soli di Ghiugnù*.
- 15 — Plaquette réalisée par Teatru Paisanu, *Prima tu*.
- 16 — Deleuze (G) *Différence et répétition* (Intro) P.U.F. Épiméthée 1993.