

Le théâtre italien en avant-poste

Nancy Delhalle

DEPUIS quelques années, la scène italienne engendre des prises de position esthétiques et politiques qui amènent plusieurs compagnies au premier plan de la recherche et de l'expérimentation. Les festivals internationaux avaient familiarisé le public avec les outrances et la provocation dans lesquelles se coulait – jusqu'à la posture parfois – la volonté subversive de créateurs allemands tels Castorf, Pollesch ou Ostermeier. Ils avaient consacré l'effroi créé par la quête paroxystique de certains dramaturges anglo-saxons comme Bond et Kane. Avec Roméo Castellucci, Emma Dante, Pippo Delbono, Ascanio Celestini, Fausto Paravidino entre autres exemples, c'est à une multiplicité de gestes créateurs singuliers que nous sommes confrontés.

Il s'agit là d'un renouvellement de l'expression théâtrale longtemps marquée par quelques grands noms – dont Dario Fo, Carmelo Bene et Eduardo de Filippo – qui occultaient difficilement un paysage théâtral consacré à la relecture des classiques, du répertoire. Selon Franco Quadri, relayé par de nombreux praticiens dont Mario Martone, la raison de cette situation est à chercher du côté d'un certain figement des grandes institutions peu enclines à déconcerter leur public. Le lien étroit aux pouvoirs publics subsidiaires constitua évidemment un autre facteur d'immobilisme lorsque ces pouvoirs tombèrent à presque tous les niveaux aux mains de la droite berlusconienne.

Dans ce contexte, tous les observateurs s'accordent à considérer que le renouvellement vient de la périphérie, géographique et institutionnelle. De nombreux artistes (Castellucci, Dante, Punzo, Delbono...) établissent, en effet, leur lieu de travail en dehors des grands théâtres établis et même des grands centres urbains. La pression de la « rentabilité » est moins forte là où ne règne pas de véritable tradition théâtrale. De plus, il semble que les pouvoirs locaux aient joué un rôle en favorisant l'installation de nouvelles compagnies sur leur territoire. S'il peut alors se créer un lien avec une population qui s'identifie à « son » théâtre, cela peut aussi engendrer des frictions.

Toutefois, c'est une telle dynamique qui a permis l'émergence de ces créateurs désormais consacrés sur la scène internationale. Parmi ceux-ci, certains sont devenus plus familiers du public belge qui a pu suivre leur travail à travers plusieurs spectacles. Outre Pippo Delbono qui semble tisser un lien privilégié avec le Théâtre de la Place à Liège, Ascanio Celestini et Emma Dante sont invités régulièrement par le Festival de Liège ou le Théâtre National, tandis que les textes de Fausto Paravidino ne quittent guère nos scènes.

« Laboratorio sul racconto orale »

Peut-être la place d'Ascanio Celestini dans le paysage théâtral est-elle la plus singulière. Celestini a fait du théâtre à l'université avant de se former dans une école de théâtre. Mais très vite, il s'oriente vers l'élaboration d'une parole orale pour retenir et transmettre la mémoire de toute une Italie populaire. Il opte pour un théâtre narratif fondé sur des témoignages, des récits qu'il récolte en fonction du thème du spectacle. Celestini recueille ainsi les traces verbales ou gestuelles de la vie et du travail paysan et ouvrier (FABBRICA) mais aussi des sous-basements archaïques de l'Italie moderne. Il transmet ainsi ce qui est menacé de disparaître.

Principal *performer* de ses spectacles, il façonne un rythme fondé sur la vitesse du débit et sur les répétitions, il module le timbre de sa voix, ponctue de quelques gestes. Généralement, le dispositif scénique est peu développé, Celestini dépouille la scène, plante un embryon de décor et s'appuie sur quelques objets qui, loin de tout réalisme, concrétisent un « espace de la parole ». Dans cette fonction ancestrale de conteur, de griot, il s'investit de la même fonction de transmission d'une mémoire qui est aussi un message. Dès lors, il maintient son récit en deçà du drame, en deçà de tout personnage construit sur une psychologie trop nette et qui permettrait l'identification. Ici, les codes du récit oral ne se font jamais oublier. Car il ne s'agit pas pour Celestini de donner à voir, mais de faire travailler l'imagination, de surcroît dans un sens critique.

Gestus sicilien

Après une formation d'actrice à l'Académie « Silvio d'Amico » à Rome, Emma Dante revient à Palerme pour y faire du théâtre autrement. Elle a passé la trentaine et ne se sent plus en accord avec la position généralement réservée à l'acteur, celle d'un interprète qui part à la fin de son contrat. Elle fonde alors sa compagnie, Sud Costa Occidentale, en 1999, en recrutant les membres via un laboratoire qu'elle organise à Palerme. Emma Dante dit écrire ses textes « sur le corps de ses acteurs »¹ mais chacun participe pleinement à la recherche. D'ailleurs, chaque spectacle est préparé pendant une année.

Revenir travailler à Palerme après une formation à Rome, c'est se confronter à une ville très traditionaliste et très provinciale où l'usage du geste et de la langue sont quasi « préhistoriques »². Or, précisément, ce choc, ce décalage, va motiver tout son travail artistique. Elle fait de la vie et de la mentalité siciliennes très archaïques sa source première d'inspiration. Elle transforme la

Nancy Delhalle est docteur en philosophie et lettres, chercheur à l'université de Liège CIEL (Collectif inter-universitaire d'étude du littéraire – ARC Ulg – Communauté française de Belgique) et membre du comité de rédaction d'*Alternatives théâtrales*.

1. D'après un entretien avec Emma Dante en janvier 2005.

2. Idem.



GÈNES 01, de Fausto Paravidino, mise en scène Stanislas Nordey.
Photo Caroline Ablain.

confrontation en une dynamique où elle affirme toujours plus sa modernité. Elle revendique donc son décentrement par rapport aux grands lieux d'activité théâtrale et assume un certain isolement géographique certes, mais aussi idéologique. Ville située politiquement à droite dans une Italie dominée par la machine Berlusconi, Palerme, pour Emma Dante, est fermée sur ses certitudes ; la politique y est obtuse et ne reconnaît jamais sa propre ignorance. Or, la metteur en scène entend démolir les certitudes, construire des doutes et faire de son art une petite révolution.

Très bien accueillie par le public qui s'habitue peu à peu à son geste artistique et augmente progressivement, elle est en revanche ignorée de l'institution et aucun théâtre à Palerme ne lui permet de faire ses spectacles. Elle travaille dès lors dans un « centre social occupé »,

sorte d'équivalent italien des squats, sans aide et sans subvention. Elle crée plusieurs spectacles dont *IL SORTILEGIO* et *INSULTI* puis viennent *PALERMU* et *CARNEZZERIA* qui tournent en Italie, obtiennent notamment les prix « Premio Ubu » (en 2002 et 2003) et la révèlent au public international.

Son théâtre prend essentiellement pour terrain d'observation et d'expérimentation la famille sicilienne, véritable microcosme de cette société, qui abrite une terrible violence sous la forme d'incestes, de morts prématuées, de puissantes coercitions... La sphère intime constitue pour elle la matrice où se forme la personne et où, d'emblée, toutes les lois sont déjà inscrites. Dans la lignée de Kantor, davantage peut-être que de Grotowski, Emma Dante construit un langage théâtral appuyé sur le geste et sur les attitudes du corps. Elle se

saisit des règles absurdes et des comportement ataviques en œuvre dans les familles souvent pauvres qu'elle met en scène et crée des images très claires qu'elle mène alors vers la distorsion pour pointer l'oppression. Elle part de clichés (religion, famille, machisme, mafia...) comme lieux de mémoire historique de la collectivité³ pour les retransformer, les grossir démesurément, par exemple. Elle met ainsi en lumière comment les corps ont été façonnés au point d'incorporer littéralement les règles, la rigidité d'un ordre dont ils ne perçoivent même plus l'origine ni les raisons d'être. Dans ce théâtre, la femme tient la première place, victime privilégiée mais aussi corps plus malléable qui devient vite le relais privilégié et le soutien inconditionnel, par exemple, d'une religion qui ne prend même pas la peine de paraître dialoguer avec la modernité. Et ce qui depuis si longtemps fait corps avec ces êtres, structure leurs façons de voir mais aussi de se déplacer, de manger, d'échanger etc., ne peut être, on le conçoit, facilement séparé, critiqué voire extirpé. Tout le travail d'Emma Dante consiste dès lors à construire une distanciation « juste », qui ne bloque pas le spectateur dans un refus massif, mais ne l'entraîne pas non plus dans une caricature hilarante et sans effet.

L'impact social de ces prises de position finalement assez circonscrites mais aussi très affirmées et très précises semble double. Le public de l'Italie du sud affiche une plus grande réserve à se retrouver devant un tel miroir, tandis que le Nord et les pays étrangers accueillent la metteur en scène à bras ouverts. D'où une certaine dépendance par rapport à la scène internationale qui rejaillit sur l'esthétique, Emma Dante reconnaissant volontiers que les couleurs utilisées dans la scénographie de *LA SCIMIA*, par exemple, doivent davantage à l'atmosphère d'Anvers où elle a travaillé qu'à celle de l'Italie du sud. Mais puisque la tension, la confrontation, constitue la dynamique de sa création, postulons qu'elle saura résister aux formatages imposés par la circulation internationale des spectacles.

Engagement politique

Si Emma Dante élabore plutôt une écriture scénique, étroitement liée au plateau et aux corps des acteurs (et se rattache à ces « écrivains de plateau » selon l'appellation retenue par Bruno Tackels), c'est bien une écriture dramatique, plus autonome, que forge Fausto Paravidino.

Né à Gênes en 1976, Paravidino apparaît comme une véritable révélation du théâtre italien, souvent mis en scène en France (par Stanislas Nordey notamment) comme en Belgique (Jules-Henri Marchant, Patrick Bebi...). Acteur et traducteur, l'auteur prend la langue comme matériau premier d'un geste théâtral politique.

Il ne s'agit pas ici de faire image, d'extirper une coercition logée au plus profond des corps mais de faire discours à partir d'un point de vue sur le monde et, plus spécifiquement sur l'Italie contemporaine.

Pour *NATURE MORTE DANS UN FOSSÉ*⁴, Paravidino emprunte au thriller la situation (le meurtre d'une jeune fille) et la forme de l'enquête avec policiers et suspects. Mais sous cette forme familiale, c'est à un travail particulier de l'indice que l'auteur se livre. Les prises de parole des personnages relèvent d'un mode narratif épique. Chacun donne sa version qui vient se juxtaposer aux autres, la forme de l'interrogatoire étant davantage suggérée que présente dans le texte. Ce sont les monologues du policier chargé de l'enquête qui balisent la lecture, ce qui permet de maintenir intacte la subjectivité de chaque point de vue. Mais à l'intérieur de ces blocs monologiques, l'auteur ménage un léger décalage, un lieu de trouble qui devient l'indice d'une autre lecture possible. Ainsi, le milieu de la drogue et de la nuit que fréquentait la victime, jeune fille de bonne famille, paraît d'emblée tout désigné pour abriter le coupable du meurtre. Mais ce milieu si souvent présenté comme clos sur sa propre logique paraît ici moins uniforme. Si le commerce de la drogue est bien régi par des lois implacables, les individus qui évoluent dans ce milieu retrouvent, sous la plume de Paravidino, une individualité qui n'est plus exclusivement déterminée par le contexte social. En ce sens, ils échappent pour une part à la caricature de ces êtres en perdition dans un monde en faillite totale dont le théâtre contemporain est devenu coutumier. Plus contradictoires, ils présentent des failles où s'enracinent l'humour et l'ironie :

Il monte dans ma voiture, sniffe un coup « O.K. elle est bonne » – je te crois qu'elle est bonne. Il prend le paquet et veut sortir. Je fais : « Hé oh l'fric ! » « Attends-moi ici. »

[...]

Il sort de chez lui, vient vers moi, je veux ouvrir la portière, il sort son flingue, colle le canon contre le pare-brise et fait : « Tu disparaîs, O.K. ? »

J'ai le mien dans mon froc mais je l'ai jamais utilisé, je sais pas s'il est chargé. (p. 25-26)

C'est dans cette faille qui dépasse ici la caricature et la dérision, que prend corps la dynamique d'un théâtre qui cherche à signifier que ce n'est qu'en vertu d'un certain point de vue que notre société serait en situation de permanente et universelle tragédie. Car, au fond, si le dealer en manque d'argent prostitue pour la première fois – et la dernière – sa petite amie et s'il s'endort dans sa voiture pendant qu'elle se fait assassiner, ce n'est peut-être pas par le fait de la mécanique

3. Idem.

4. L'Arche, 2006.

implacable du déterminisme social que le drame s'enclenche. Le personnage deale, demande à sa copine de faire le trottoir et tabasse celui qui le gêne (p. 87) en fonction d'un système de valeurs qu'il s'est forgé seul et qui, évidemment, exclut la prise en compte de l'Autre comme entité différente et autonome. L'Autre doit être assimilé. Dans cette perspective, Gipo est un croyant qui adopte une fois pour toutes une attitude et se fige en elle, oblitérant tout l'espace pour l'exercice du libre-arbitre. Aussi le personnage est-il loin d'être un monstre. Il est lâche mais la lâcheté survient précisément dans une configuration où l'homme est à lui-même son propre monde.

Tout le théâtre de Paravidino s'élabore en somme à partir de cette hypothèse de la fermeture des systèmes de valeur qui ne sont jamais pensés, jamais objectivés, jamais mis en doute et jamais critiqués. La fin de *NATURE MORTE DANS UN FOSSÉ* fournit un autre exemple de cette clôture. Le meurtrier ne proviendra pas, en effet, de ces milieux communément tenus pour marginaux mais sera le propre père de la victime se rendant compte que celle-ci se prostitue. Un père frappe ainsi sa fille à mort sans chercher à comprendre le moindre processus qui l'a menée là, il la tue au nom de ses croyances, en l'occurrence une conception rigide de l'ordre.

Mais par ce final, l'auteur déjoue également un *a priori* fortement ancré dans le sens commun. De ce milieu généralement tenu comme isolé, marginal et menaçant, il vient briser la confortable image d'ilotisme en montrant la totale porosité des mondes sociaux. Impossible, en effet, de considérer Elisa ni son père comme des vers dans le fruit qu'il suffirait d'éliminer pour retrouver un corps social sain mais pour lesquels nous n'aurions pas encore trouvé de remède efficace. Ces deux personnages signifient au contraire qu'il n'y a pas de clôture entre les mondes. Si Elisa se drogue, si son père tue, c'est qu'ils agissent en fonction de cadres de pensée similaires à ceux des dealers selon lesquels le moi ne peut se nourrir, exister, voire survivre, qu'en retranchant l'Autre, soit en le réduisant (la soumission d'Elisa) soit en l'éliminant (le meurtre). Or, une telle appréhension coupée du moi et des autres conduit inexorablement aux mêmes comportements quel que soit l'emplacement du sujet dans l'espace social.

Impossible dès lors, sans mauvaise foi, de persister à tenir le milieu des dealers présenté dans *NATURE MORTE DANS UN FOSSÉ* comme un monde exotique et dangereux que l'on regarde avec un mélange de plaisir et d'inquiétude. La porosité des mondes sociaux réfractée par le texte incite au contraire à considérer la violence et le meurtre de l'homme par l'homme sous un tout autre angle.

Cette transformation du regard et des cadres de perception recherchée par Paravidino s'affirme plus encore dans *PEANUTS*. La pièce, publiée en Italie en 2003⁵,

s'inspire de la bande dessinée de Charles Shultz. Les personnages sont une bande de copains qui se retrouvent dans un appartement dont l'un d'entre eux, Buddy, a la garde. Très vite, la conversation dérive vers le rôle social de Buddy, « au service » de ces riches propriétaires.

À partir de cette première ligne de fracture s'opère une première forme d'agression, en apparence encore toute puérile. Les copains, toujours plus nombreux, débarquent dans l'appartement où ils font quelques dégâts et Buddy, parce qu'il accepte d'être au service des propriétaires, perd une certaine intégrité, il n'est plus respecté [Snappy : « Je t'ai demandé pardon, tu as dit que c'était O.K., qu'on était quitte, tu l'as dit toi-même » p. 21]. Les gestes, les attitudes, en apparence inoffensifs et immatures – à l'instar des personnages ambigus de Schultz, s'affermisent jusqu'à prendre la forme d'un harcèlement. La froideur et le total désengagement dans les actions qui impliquent le groupe sont prolongés jusqu'à l'extrême et la maladresse, les chamailleries se renversent soudain en une violence orchestrée :

MAGDA : Je dis que si tu achetais une nouvelle télé, ça résoudrait tout un tas de problèmes.

MINUS : Excellente idée.

PARTY : Qu'est-ce que tu essaies d'insinuer ?

MAGDA : Je n'insinue rien, je cherche seulement à te faire voir où mène ta prédisposition à tout casser.

PARTY : Lorsque je disais « je casse tout », je disais ça en général, je ne faisais pas allusion à la télévision.

MAGDA : Ah ! Et alors tu faisais allusion à quoi ?

PARTY : À ta gueule, si tu la fermes pas.

Buddy entre.

[...]

CINDY : [...] Écoute, Buddy, il est inutile de tourner autour du pot, quelqu'un a cassé la télé, elle est en morceaux, ça va t'achever, mais il vaut mieux que tu le saches tout de suite. On n'a pas très envie de voir quelle sera ta réaction, donc, l'un d'entre nous, nous ne savons pas qui, te demande pardon. Point barre. (p. 27-28)

Le pardon comme exemption de la responsabilité laisse évidemment l'individu seul aux prises avec les conséquences. Et Paravidino conduit vers l'ultime lâcheté un personnage ne pouvant résister au pouvoir des maîtres et à l'absence de solidarité du groupe. Dans un style laconique, l'auteur ramasse son message dans l'échange suivant de Buddy avec le fils du propriétaire rentré inopinément :

SCHKREKER : Qui a parlé ?

Une pause.

Ce sont tes copains ?

BUDDY : Non.

SCHKREKER : Non ?

BUDDY : Non.



La seconde partie de la pièce conduit dix ans plus tard dans un commissariat de police. Les mêmes personnages sont divisés en deux groupes : celui qui tabasse et humilie et celui des victimes. Du côté de ceux qui répriment, les personnages affirment les valeurs traditionnelles de leur camp : la famille, le travail et le rôle strictement limité dans le monde social. L'auteur y ajoute la défense de la démocratie donnant ainsi à réfléchir sur l'usage possible de ce discours après l'étape de la langue de bois. Échos aux violences orchestrées par les forces de l'ordre italiennes au Sommet de Gênes en 2001, ces derniers tableaux mettent en scène des êtres faisant totalement corps avec l'ordre qui les acquitte d'une quelconque responsabilité dans les humiliations et les coups qu'ils infligent. Paravidino montre des personnages compacts, cohérents, aux traits figés, à l'instar des personnages de la bande dessinée, qui, à partir de cette « plénitude », reconnaissent parfaitement l'Autre. Car ces « victimes »

qu'ils entreprennent de corriger, de rééduquer, sont le fondement de leur existence, elles sont leur justification :

CINDY: Ben ! On est vraiment en train de faire de notre mieux, tôt ou tard on y arrivera et nous serons tous chômeurs.

[...]

MAGDA : Nos chefs ne le permettront pas. Ils seraient eux aussi chômeurs. Quand il n'y aura plus d'opposants, ils inventeront de nouveaux opposants, encore plus méchants, et tout le monde aura encore plus besoin de nous. (p. 50)

Avec un soupçon d'humour, Paravidino évacue les mécanismes globaux qui régissent les systèmes – ici une forme extrême de violence étatique – pour scruter ce qui nourrit le système quel qu'il soit et permet qu'il se maintienne. En somme, son texte demande comment

Ascanio Celestini dans *LA PECORA NERA*, conception, mise en scène et interprétation Ascanio Celestini.
Photo Maia Iacovelli.

des individus « ordinaires » – les peanuts – peuvent devenir des bourreaux. Une question qui se retrouve posée dans GÈNES 01⁶.

Pour écrire ce qu'il désigne comme un « témoignage du passé récent », l'auteur a recouru à un matériau et une méthode historiques : recoupement des faits, données chiffrées et témoignages. Pourtant, à propos des violences qui ont entouré le sommet européen de Gênes en 2001 et ont conduit à la mort d'un manifestant, Paravidino ne vise pas une quelconque objectivité appuyée sur une démarche documentaire. Au contraire, il réécrit le déroulement des événements de manière à faire apparaître les enjeux du point de vue, de la façon de voir et de présenter les faits. La recherche formelle devient alors une dimension importante dans la mesure où l'idée même de représentation ne peut plus avoir cours. Paravidino évacue d'ailleurs d'emblée cette question qui fait largement débat dans le théâtre contemporain :

« La tragédie n'a pas besoin de se représenter, mais le pouvoir en a besoin. » (p. 65)

Toutefois, le dramaturge ne tend pas davantage vers une présentation « brute ». Dès la première didascalie, il précise que « l'action se passe dans un théâtre » et on comprend vite que le texte pose la question de son statut. Il se revendique comme théâtral mais précise que « les protagonistes des journées de Gênes, ses héros ne peuvent pas encore devenir des personnages, ils sont encore des personnes. Ce sont donc des personnes qui doivent parler » (p. 63). Convoyant le témoignage mais assumant la théâtralité, déniant la représentation sans effacer l'artefact, l'auteur adopte un positionnement singulier.

Il opte pour une forme narrative et découpe des blocs de textes entre différents locuteurs non désignés. Cette façon de faire entendre les témoignages ne relève pas strictement d'un montage par juxtaposition, une technique devenue assez commune aujourd'hui mais qui n'est pas toujours liée à l'enjeu du théâtre épique. Assumant « sa » lecture des violences de Gênes, Paravidino rétablit une linéarité par un découpage en introductions, prologue et actes. Il rend ainsi une cohérence à l'entremêlement d'images, de déclarations, de comptes-rendus pris sur le vif par les médias. Contre la mémoire vague et confuse qui en est le produit, Paravidino entreprend une structuration logique où les éléments sont reliés par des facteurs de temps, de lieu ou par la volonté humaine. De la sorte, il donne à lire que ce qui s'est passé à Gênes n'est pas le fait d'une succession de hasards et d'actes non réfléchis mais bien celui d'une réelle organisation.

Comme dans les deux textes précédents évoqués ici, c'est l'espace de la responsabilité humaine contre la fatalité tragique que Paravidino dessine en filigrane. Certes, l'explication du carabinier qui a assassiné Carlo Giuliani quant aux raisons de son engagement dans la

police (« là d'où je viens, il y a beaucoup de chômage » p. 111), ne laisse aucun doute sur les effets du système capitaliste amplement dénoncé par le dramaturge. Mais celui-ci ne s'arrête pas à ce seul schéma explicatif. Il cherche à faire surgir à tout moment le lieu – même tenu – où s'exerce la responsabilité d'un individu. Partant, il rend aussi au concept de liberté une certaine étendue.

Un garçon s'approche de la Land Rover, un extincteur vide à la main.

Un carabinier lui tire deux balles dans la tête.

Place Alimonda, Mario Placanica, un Carabinier conscrit, devient assassin à l'âge de vingt ans. (p. 90)

S'éloignant du schéma du procès souvent à l'œuvre lorsque sont convoqués des témoignages, Paradivino cherche clairement à convaincre le lecteur-spectateur d'adhérer au camp des « no global ». Pour parvenir à vaincre une opinion dominante (« – Une grande partie des Italiens pense que c'était un voyou. – Qu'il l'a bien cherché. – Que si, ce jour-là il était resté chez lui, il ne lui serait sûrement rien arrivé » p. 98), il recourt notamment à l'ironie, figure reposant sur une complicité entre l'auteur et le lecteur :

Les No Global arrivent.

Ils n'attaquent pas depuis la mer et ils ne défient pas les batteries antimissile, la plupart d'entre eux arrivent en train.

Comme si c'était des êtres humains. (p. 76)

Aussi, lorsque des questions sont posées, c'est peut-être moins dans la perspective de rechercher une vérité ou de la faire triompher, comme par exemple dans L'INSTRUCTION de Weiss, que dans celle d'établir toujours plus profondément une complicité entre l'auteur et sa position et le lecteur :

Pourquoi les Black Block⁷ aperçus dans les autres manifestations étaient-ils pour la plupart anglais et autrichiens alors qu'ici, à Gênes, ils parlent presque tous le dialecte de Rome ? (p. 88)

La pièce GÈNES 01 rétablit une lisibilité historique de la violence d'État lors du Sommet du G8. Plus qu'un dévoilement, elle procède à une véritable dénonciation solidement étayée de preuves. Plutôt que de mener l'enquête ou de mettre en scène un procès, l'auteur livre une lecture et finalement, se place au-delà de la question de la justice en demandant au spectateur de prendre parti. Partant, c'est le statut du spectateur qui change, il n'a plus la place du jury mais il est invité à s'intégrer à ce qui s'écrit. Et si le procès pouvait encore se dérouler à huis-clos, Paravidino demande au spectateur de choisir son camp. En somme, contre la doxa de la fin des grands récits, il s'engage dans la recherche de nouvelles façons de construire un point de vue sur le monde.

6. L'Arche, 2004.

7. Groupement informel d'anarchistes partisans de la lutte violente surtout originaire d'Allemagne.