

Un corps à corps

Entretien de Jean-Paul Manganaro avec Sophie Loucachevsky

Enregistré au Théâtre National de la Colline, le 14 juin 2007

Sophie Loucachevsky : Comment en es-tu venu à traduire *Passion* selon Jean et d'autres textes d'Antonio Tarantino ?

Jean-Paul Manganaro : Je ne vais pas trop m'écarter du sujet mais je tiens à dire qu'un traducteur ne choisit jamais rien. On lui propose des choses, il accepte ou il n'accepte pas, mais, souvent, il n'a pas le droit de ne pas accepter. C'est par Jacques Le Ny que j'ai eu la proposition de traduire Tarantino, dans le cadre de son Atelier européen de la traduction¹. D'emblée Tarantino posait un problème excitant, sensoriel, affectif, plutôt qu'intellectuel. J'y trouvais une langue offrant beaucoup de liberté, une langue italienne que je n'arrivais pas à qualifier, tant elle ne rentrait pas dans des schémas rigoureux de logique et d'expression. Elle contient quelque chose d'éminemment personnel, et, du coup, on se sent dégagé de la « justesse » du mot. Il fallait essayer de trouver quelque chose qui appartiendrait à un autre registre, dont je ne savais pas au départ lequel il pourrait être. Ce qui m'a intéressé, c'est cette liberté langagière plus que linguistique. Je ne me suis pas lancé dans des études philologiques pour traduire Tarantino, j'y suis allé « physiquement ». J'avais le sentiment de quelque chose qui était mis en charpie et qu'il me fallait absolument respecter. Garder tout ce qu'il pouvait y avoir d'incorrect, parce que cela a un sens et que cela renvoie à des choses très précises : la précision du subterfuge peut-être et qu'il me faudrait absolument sauver. C'est là que se place le combat, dans la manière précise dont les choses

s'énoncent, bien plus que dans la disposition du texte dramatique en tant que tel. C'est ce que j'ai pu poursuivre avec les trois pièces de la tétralogie² que j'ai traduites. Et le travail fonctionne un peu comme une thérapie : il s'agit de voir comment, pour exprimer quelque chose, il est nécessaire de maltraiter la langue. Ou plutôt que de la maltraiter, observer comment la langue se situe dans un état des choses tel qu'on ne peut pas la récupérer. C'était l'enjeu de la traduction. Les philologues ou les linguistes pourront toujours dire qu'il n'y a aucune fidélité au texte. Pourtant, j'ai l'impression que s'il n'y a pas de fidélité, il y a un puissant « corps à corps ». Il y a vraiment « corps à corps » quand la langue vous soumet à une emprise physique qu'on ne peut précisément résoudre que physiquement.

S. L. : Cela veut dire qu'on bouge, par exemple, quand on traduit ?...

J.-P. M. : Non ! On ne bouge pas, mais on bouge dans la tête... Un traducteur travaille silencieusement, tout se passe dans une espèce de cavité chorale où tout est en résonance. Cette parole-là, c'est aussi un geste. Ce n'est pas simplement une manière de dire, de vocaliser, c'est aussi une manière de gesticuler, de s'affronter, de ne pas bouger, de se soumettre, ne pas se soumettre : toute une suite de complexités qui ont lieu mentalement. En cela le travail pourrait être « intellectuel ». L'enjeu c'est de savoir comment va être la phrase ? Dans quelle joute entre-t-elle avec le français ? Selon quelle résistance et quel abandon ? Il y a des moments où il faut qu'elle sache pouvoir perdre ou se perdre. L'affrontement est violent. C'est un corps à corps, mais qui se passe effectivement dans un lieu mental qui est aussi un lieu choral. Je crois

1. Atelier européen de la traduction (AET), coordinateur : Jacques Le Ny (Le Carré Saint Vincent/Scène nationale d'Orléans BP 21269 45002 Orléans Cedex 1). Site internet : www.atelier-traduction.com.

2. *Passione secondo Giovanni (Passion selon Jean)* ; *Vespro della beata vergine (Vêpres de la vierge bienheureuse)* ; *Lustrini*.

que nous avons une part chorale dans la tête, qu'on oublie souvent, et qu'il faut essayer de récupérer, même si ce sont de petites choralités. Dans *Passion selon Jean*, il y a en apparence deux personnages, mais, en réalité, il y a le vrombissement d'un monde autour de chacun d'eux. Dans ce mélange de personnages, on ne sait plus très bien qui est lui, moi ou l'autre. Toutes les identités confluent, en quelque sorte, dans une collectivité, aussi petite soit-elle, et l'écriture parvient à mettre la langue en charpie, en lambeaux, mais aussi à créer une poésie, à en faire une force.

S. L. : Il serait utile de resituer ces « quatre actes profanes » de Tarantino, dont les trois que tu as traduits. Qu'est-ce qu'ils racontent ?

J.-P. M. : *Passion selon Jean* raconte une histoire, restreinte dans le temps, qui a lieu entre quelqu'un qui est censé être malade et quelqu'un qui est censé le surveiller ou le guider. La pièce suivante, intitulée, *Vêpres de la vierge bienheureuse* est une sorte de monologue incroyable où un père, qui a presque conduit son fils à la mort, recrée un dialogue – un dialogue entre père et fils mais qui est en réalité un monologue – dans lequel une tragédie se raconte. *Lustrini*, la dernière pièce, est un dialogue entre deux clochards. Je ne sais pas si le mot « clochard » remplit d'ailleurs l'espace de sens nécessaire. On se situe entre ce qu'est censé être la vie, face à la mort, et on observe ce qui se passe. Mais ce ne sont que des expédients narratifs. Ce qui est important, c'est l'abondance de la langue qui fait irruption et qui sans cesse est en marge de cette existence au bord du précipice de la vie, de l'abîme de la mort. C'est vérita-

3. Fille d'un professeur d'université, Marina Tsvetaeva commence à écrire dès l'âge de six ans. À seize lorsqu'elle voit ses premières poésies publiées. En 1922 elle part à l'étranger, afin de rejoindre son mari, ancien officier de l'armée blanche. Ils vivent d'abord à Berlin, puis à Prague, où commence sa correspondance avec Boris Pasternak, avant de s'installer à Paris. Son sujet de prédilection devient alors la douleur de l'apatride ; elle écrit de longs mono-

blement une cataracte qui s'ouvre. J'ai recours à cette image d'eau parce qu'elle me semble avoir la force et la violence nécessaires. Elle décrit bien l'afflux de mots qu'il faut pour exprimer ce genre de précipice, ce type de moments précipités. L'enjeu, pour celui qui traduit un tel corps à corps, c'est de savoir comment tenir ou retenir cette abondance fluviatile, cette véhémence de la cataracte.

S. L. : Quand je suis tombée sur le texte, la première fois, j'ai eu la même sensation. Je n'avais pas eu de sensation aussi forte, face à un texte, depuis la découverte de Tsvetaeva³ en 1991... Ce sont des langues fortes, très poétiques et en même temps archaïques. Je ne sais pas si c'est une bonne définition, mais ce sont des langues auxquelles en effet il faut se « colleter » physiquement et qui nous entraînent dans le travail même du théâtre. Le premier de ces « quatre actes profanes », *Stabat Mater*, que tu n'as pas traduit, c'est pour moi en quelque sorte l'histoire de la Vierge. Curieusement le fiancé (ou le mac, puisqu'il y a toujours, chez Tarantino, une dimension sacrée et profane) s'appelle Jean. Dans la seconde pièce, *Passion selon Jean*, le fils se trouve avec un infirmier lui aussi nommé Jean. Mais le chemin de croix ne va pas jusqu'à la crucifixion. (Si l'on était chez Pasolini, on dirait que c'est parce que les marxistes ne croient pas à la mort...). Dans la troisième pièce, que tu as traduite dernièrement, *Vêpres de la vierge bienheureuse*, on retrouve le père et le fils, et le père, curieusement, devient une figure presque mythologique. Ce pourrait être Zeus. La parole est étrange, puisqu'il y a un fils mort et un père dont on se demande s'il est encore vivant. On bascule peut-être dans le royaume des morts. Les deux clochards de

logues lyriques, tels *Poésies pour Bock*, *La Séparation*, puis *Le Poème de la montagne*, *L'Essai d'une chambre*... Elle se consacre également à l'écriture de tragédies à la manière des grecs : *Ariane*, *Thésée*, *Phèdre*. Après s'être dressée contre le fascisme, elle rentre en Russie en 1939. Évacuée avec son fils à Elabuga, en République Tatar, elle s'y suicide par pendaison.

Lustrini, ce pourrait alors être les Parques⁴, je ne sais pas... Il y aurait, dans la progression de la tétralogie, un abandon définitif du sacré ?

J.-P. M. : Il y a certainement, chez Tarantino, une reprise du motif mythologique. Je ne pense pas seulement d'ailleurs à la mythologie grecque. Dans les *Vêpres*, par exemple, on trouve une « mythologie du christianisme », la traduction d'une attitude mythique du christianisme. Il est surtout intéressant d'observer que Tarantino part de la redéfinition d'une poétique expressive. *Passion selon Jean*, pour moi, est comme la révélation d'un Mystère⁵, comme on le jouait au Moyen Âge. En ce sens, la pièce a quelque chose d'archaïque : on retrouve un motif ancien. Aujourd'hui, ce pourrait être la reprise récitative de Villon, par exemple. Il y a une manière de dire les choses qui n'existe plus et qui pourtant existait et que nous sommes censés connaître ou avoir dans notre patrimoine culturel, un inconscient qui ressurgirait avec une forme d'expression tout à fait définie. *Passion selon Jean*, c'est effectivement un chemin de croix qui puise dans la mythologie chrétienne. *Vêpres*, malgré son titre, puise largement dans la mythologie grecque et on pense à la punition que Zeus inflige à Dionysos ou d'autres punitions que Zeus inflige. Ici les personnages sont dans le besoin du malheur qu'un capitalisme économique a déterminé. La situation politique chez Tarantino est toujours très présente, extrêmement contemporaine. Il y a, à la fois, un

4. Les Parques, divinités maîtresses du sort des hommes (les Moires grecques). Elles se nomment *Clotho*, *Lachésis* et *Atropos* (respectivement *Nona*, *Decima* et *Morta* en latin) et habitent un séjour voisin de celui des Heures, dans les régions olympiques, d'où elles veillent sur le sort des mortels, mais encore sur le mouvement des sphères célestes et l'harmonie du monde.

5. Le Mystère, initialement orthographié *mistere* du latin *ministerium* (ministère, service public), est un genre théâtral apparu au XV^e siècle. Il se composait d'une succession de tableaux animés et dialogués écrits pour le peuple et mettant en œuvre des histoires et des légendes dont l'imagination et la croyance populaires s'étaient nourries. La Passion du Christ était un des sujets traditionnels des mystères, dont le spectacle était donné sur le parvis des cathédrales.

retour de la forme vers une mythologie déjà représentée et une vivacité constante du contemporain.

Les trois pièces jouent sur des rapports de force, il y a toujours l'opposition de quelqu'un qui n'a pas cessé de croire à la lutte des classes⁶, qui croit encore à la puissance du prolétariat, alors que cet horizon est devenu mythique, qu'on l'a perdu de vue. Cette tension avec le présent politique est constante chez Tarantino, elle est même très violente. Elle ne se résout jamais. La lutte des classes mène les pièces, du début jusqu'à la fin, sans aucune solution possible, jusqu'à la mort, même si on ne l'atteint pas. La mort peut être donnée comme un point de départ : la mort du fils dans les *Vêpres*, mais tout l'acte narratif s'inscrit dans cette tension avec l'actuelle violence qu'une classe sociale opère sur l'autre. Dans tous les cas, il s'agit de la description d'un tiers-monde parvenu à l'impossibilité de passer ailleurs, d'emblée confiné dans son camp de manière violente, agressive, au point que la seule libération c'est la mort. La mort comme acte libérateur et non délibéré, malheureusement. Ce n'est pas une absence de choix, qui serait d'ordre anthropologique, c'est une position politique : on ne vous permet que de crever, Tarantino le dit très clairement !...

S. L. : Je pense à *La Ricotta*⁷ de Pasolini, notamment la scène où Orson Welles parle avec le journaliste...

6. La lutte des classes est un concept développé par des libéraux français de la Restauration qui sera repris et théorisé par Karl Marx et popularisé par ses héritiers. Cette notion caractérise les enjeux et les tensions d'une société divisée en classes sociales. Une classe représente une tranche d'individus de la société, relativement homogène en termes d'aspiration, d'intérêt et de situation économique, et relativement stable dans le temps. Selon la théorie de la lutte des classes, ces diverses couches sociales sont en conflit ouvert ou larvé, chaque classe essayant de maintenir sa supériorité sociale sur les couches inférieures, et de réduire ou éliminer l'avantage des couches supérieures. La société capitaliste moderne, en renversant les divisions en ordres de la société féodale, n'a pas aboli les antagonismes de classe, mais les a remplacés. Elle les a également simplifiés, faisant état d'une division de la société en deux classes opposées : la bourgeoisie et le prolétariat.

J.-P. M. : Le parallèle est tout à fait justifié. On est là pour filmer une crucifixion, mais finalement le film se passe, non pas dans la crucifixion, mais dans ce qui ne cesse d'arriver à côté et va la rendre impossible. Pasolini confère à la crucifixion toute sa valeur de fiction par l'acte tragique de la modernité : crever de faim dans un monde qui est de plus en plus riche. Dans *La Ricotta*, un type bouffe comme un castor qui ferait des réserves pour l'hiver, et le pauvre, il en crève ! À l'époque, l'Italie était la cinquième puissance du monde, aujourd'hui elle a reculé et on crève de faim, on crève de pauvreté. C'est là, disons, la dénonciation immédiate de Tarantino, et il l'inscrit dans un cadre qui reprend une forme de représentation devenue mythique. C'est précisément parce qu'il y a eu le mythe du dieu crucifié, du dieu passant par la phase de l'humain, que l'humanité a pu créer une iconographie largement reprise sur la scène théâtrale post-tragique grecque.

Dans les *Vêpres*, il y a ce mélange de deux cultures qui se sont superposées ou qui, du moins, ont vécu parallèlement. Quand j'entends certaines parties des *Vêpres*, j'ai dans l'oreille la scène finale de *L'Âne d'or* d'Apulée⁸. Personne ne me l'enlèvera de la tête, mais je ne veux pas l'attribuer à l'auteur. *L'Âne d'or* s'achève sur une grande invocation à Isis et c'est cette puissance-là que je sens dans le texte de Tarantino. Ce sont des confluences qui créent l'arrière-plan de ses pièces. Puis il insère cette parole incroyable, le mot et sa force poétique harcelante, qui ne

7. *La Ricotta*, film réalisé par Pier Paolo Pasolini : 3^e des quatre sketches du film *Rogopag* sorti en 1963. Son titre est constitué des premières lettres de ses 4 réalisateurs : **R**ossellini (*Puretè / Illibatezza*), **G**odard (*Le Nouveau Monde / Il Nuovo Mondo*), **P**asolini (*La Ricotta*) et **G**regoretto (*Le Poulet de grain / Il Pollo ruspante*). À sa sortie, le film fut saisi par la censure en raison de l'épisode de Pasolini, jugé blasphématoire. Dans *La Ricotta*, un réalisateur reconnu tourne une version de la Passion du Christ. Sur le plateau entre les prises, les acteurs passent le temps. L'un d'entre eux, Stracci n'a qu'une idée en tête : trouver à manger...

8. *L'Âne d'or* ou les *Métamorphoses*, ouvrage composé en latin par Apulée, au II^e siècle ap. J.-C., divisé en 11 livres. Ce sont les aventures d'un jeune homme appelé Lucius, qui en fait lui-même le récit. Lucius va en Thessalie pour affaires. Logeant chez un vieillard dont la femme était magicienne, il veut devenir oiseau et gagne la servante, qui met à sa disposition les

vous lâche jamais, toujours aux aguets. Il n'y a pas de moments forts et de moments faibles. La violence est tenue jusqu'au bout.

S. L. : Il y a en effet la confrontation de la misère, la pauvreté d'une Italie complètement déconfitée avec la puissance du religieux. Je repense à *Mamma Roma*⁹, que j'ai revu il y a quelques jours. Dans le film, deux mondes aussi s'affrontent, et ce serait plutôt l'histoire de la modernité et du monde ancien. Il y a des références directes à *Mamma Roma* dans le texte de Tarantino, notamment le personnage d'Anna Garofolo, qui pourrait être une contraction entre Anna Magnani et Ettore Garofolo, les deux acteurs principaux de *Mamma Roma*...

J.-P. M. : Il est intéressant de trouver des choses qui semblent dues au hasard mais qui sont en fait le fruit d'un hasard extrêmement contrôlé. Je n'avais pas du tout pensé à cette contraction ! Mais il me paraît juste de voir, là encore, la possibilité de confluences, non pas méthodologiques mais venant de l'inspiration. Comme si, peut-être, l'œil de Tarantino arrivait à découper la pellicule et à trancher en deux le champ visuel pour en tirer d'autres parties... Ce qui est important, c'est de donner des pistes de lecture possible, mais que chacun reste libre de créer les agencements qu'il souhaite, puise dans son inconscient, qui contient des blocs de culture extrêmement forts surgissant comme ils peuvent.

drogues de sa maîtresse. Mais il se trompe de boîte : au lieu de se changer en oiseau, il devient âne et ne pourra perdre cette forme qu'en mangeant des roses. Il passe par une série d'aventures avant de pouvoir reprendre forme humaine en mangeant la couronne de roses d'un prêtre d'Isis. Il se consacre alors au culte d'Isis et Osiris.

9. Film de Pier Paolo Pasolini, 1962. *Mamma Roma* est une prostituée romaine. Lorsque l'homme qu'elle a aimé et qui l'a réduite à sa condition se marie avec une paysanne, elle décide de se retirer pour un honnête emploi de maraîchère. Malgré l'insatiable appétit de son ancien souteneur, elle a pu mettre assez d'argent de côté pour reprendre auprès d'elle Ettore, son fils de 16 ans abandonné aux soins d'un pensionnat depuis sa naissance, et investir dans un appartement d'une banlieue neuve de Rome.

La traduction indique certainement une orientation de lecture, il y en aura certainement une autre avec la mise en scène, il risquerait d'y en avoir une autre avec une mise en scène cinématographique. La lecture est non seulement un acte de compréhension mais aussi un acte de création visuelle, on ne cesse de recréer des images et donc des mouvements. C'est cette agilité du propos qui intéresse. Il passe à travers un nouveau corps, qui n'est plus celui de l'écriture, mais celui de l'acteur. Ce n'est plus un texte écrit, c'est déjà autre chose, il s'est déjà transformé. La culture iconographique, mentale, expressive de Tarantino propose quelque chose. À notre tour, nous pouvons rebondir sur la proposition pour en apporter d'autres.

S. L. : J'ai parlé de *La Ricotta* et de *Mamma Roma* parce qu'une philosophie semblable semble se retrouver...

J.-P. M. : Ils appartiennent de toute façon à la même génération. Je pense à un autre auteur dramatique italien pratiquement méconnu en France : Giovanni Testori. Il exploite une veine extrêmement forte de la pensée italienne de cette époque : la crise du réalisme (qui est en fait plus largement européenne) et surtout la crise du néoréalisme¹⁰. Il existe certainement une confluence entre Pasolini, Testori et Tarantino. On pourrait ajouter d'autres univers, celui de Bolognini par exemple. Il fait

10. Le mouvement cinématographique du néoréalisme fait son apparition en Italie au cours de la Seconde Guerre mondiale. Il va couvrir la période allant de 1943 à 1955. La principale caractéristique de ce courant est de présenter le quotidien en l'état, en adoptant une position moyenne entre scénario, réalité et documentaire et en se servant souvent de gens de la rue à la place d'acteurs professionnels, en quelque sorte en romançant la « vraie vie ». Les autres caractéristiques du néoréalisme sont d'une part, le déplacement du regard du réalisateur porté sur l'individu vers la collectivité, d'autre part, une prédilection pour la narration et enfin, la prééminence de l'analyse lucide des scènes douloureuses et de la critique ouverte de l'autorité en place, cruelle ou indifférente.

11. *Salò ou les 120 journées de Sodome*, film réalisé par Pier Paolo Pasolini en 1976. Il s'agit du

partie de ceux qui ont mis en crise l'idée innocente, mais nécessaire à une époque donnée, du néoréalisme, idée devenue inféconde à partir des années 70 alors que le néoréalisme devenait impraticable. Je pense à Visconti par exemple, sans rien vouloir lui ôter, mais on peut remarquer combien le néoréalisme de Visconti offre de limites par rapport à des expériences comme celles de Pasolini ou de Tarantino. Ils sont, eux, réellement en dehors de toute complaisance, qu'elle soit d'ordre idéologique, culturel ou issue de la tradition. Je ne peux ici entrer dans le détail, mais il est important de comprendre que le néoréalisme avait fini de dire quelque chose. La reprise que Pasolini en a faite est une révolution réelle, une opposition au néoréalisme, mais qui en emprunte et en utilise les instruments. Le principe était de détruire en utilisant. En utilisant les moyens expressifs du néoréalisme, il réalise *Salò ou les 120 jours de Sodome*¹¹, en passant par *La Ricotta* ou *Mamma Roma* : des expériences qui ne comportent plus aucun message de salvation possible. Il désigne alors l'impossibilité de la structure culturelle à sauver ce qu'il semblait encore possible de sauver dans le néoréalisme. Je prends notamment l'exemple du film de Visconti, *Rocco et ses frères*¹², où on ne trouve pas cette destruction totale.

S. L. : La première chose dont tu m'aies parlé, c'était le film de Fellini : *Les Nuits de Cabiria*¹³. Tu viens d'écrire un très gros livre sur Fellini. Pourquoi *Les Nuits de Cabiria* par rapport à *Passion selon Jean* ?

dernier film de l'artiste, assassiné peu après sa sortie. Il est inspiré à la fois de l'œuvre du Marquis de Sade, *Les 120 journées de Sodome*, et des événements qui se sont déroulés dans la ville de Salò, au nord de l'Italie, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, lorsque Mussolini s'y est réfugié face à l'avancée des Alliés par le Sud et y a fondé une république fasciste : la République sociale italienne. On y trouve également une référence à Dante et sa description des cercles de l'Enfer. Le film fait le récit d'un groupe de jeunes garçons et filles enlevés par de vieux fascistes pervers et enfermés pendant 120 jours dans une grande propriété afin d'y d'assouvir les pulsions sexuelles, violentes et morbides de leurs geôliers. Le film a fait scandale lors de sa sortie, interdit ou censuré dans de nombreux pays pendant plusieurs années, y compris en Italie.

J.-P. M. : Parce que c'est le même monde, un monde complètement désespéré. On peut en tout cas lire le film sous le filtre du désespoir. Le personnage principal n'arrête pas de tomber de malheur en malheur, quelles que soient les circonstances. Elle tombe dans le malheur et elle retrouve, à la fin, la force de sourire ou encore de pleurer en souriant... *Les Nuits de Cabiria* se rattache le plus immédiatement à *La Strada*¹⁴ et à *La Dolce Vita*¹⁵. *La Dolce Vita*, c'est un rêve de Cabiria. Et le cadeau de Fellini, c'est de faire à Cabiria ce gros « paquet-cadeau » qu'est *La Dolce Vita*. Dans *Cabiria*, il y a une expérience suburbaine qui n'est pas celle décrite par Tarantino, mais on trouve en commun le motif de l'individu confiné – je parle, au fond, de camps de concentration – dans les faubourgs de la ville. Le mot faubourg est d'ailleurs un mot trop élégant qui ne correspond plus à rien. Lorsque la ville s'achève commence en quelque sorte le désert. Cabiria est confinée dans ce campement, et le campement devient vite une métonymie de la vie, une vie concentrationnaire. Comment en sortir ? C'est impossible, il n'y a pas d'issue. On sait, depuis Kierkegaard et Kafka, que les grottes n'ont aucune issue. C'est en ce sens que le rapprochement se fait pour moi. Chez Tarantino, les êtres sont pleins de vie, exactement comme dans *Cabiria*. Il n'y a pas d'issue,

12. *Rocco et ses frères*, film franco-italien de Luchino Visconti sorti en 1960 (scénario : Luchino Visconti et Vasco Pratolini sur un sujet de Suso Cecchi d'Amico, d'après un extrait du roman *Il ponte della Ghisolfa* de Giovanni Testori). Appartenant à la veine néoréaliste du cinéma italien, le film raconte les déboires d'une famille de Basilicate récemment immigrée à Milan. Vincenzo, le fils aîné y est déjà installé, fiancé avec Ginetta. Une fois son père mort, sa mère Rosaria et ses quatre frères, Rocco, Simone, Ciro et Luca, s'installent chez lui à Milan. Une dispute avec la belle-famille, dès leur arrivée, entraîne le départ de toute la famille dans un logement social où ils rencontrent Nadia, une prostituée. Fou de jalousie, Simone viole Nadia puis la tue.

13. *Les Nuits de Cabiria*, film de Federico Fellini, 1957. Afin de quitter le milieu de la prostitution, Cabiria accepte d'épouser un jeune homme convenable. Mais très vite, celui-ci lui vole tout ses biens en la menaçant de meurtre. Désespérée et sans un sou, Cabiria retourne à son ancien métier de prostituée.

mais il faut continuer à vivre. Ou alors la vie s'arrête parce qu'il faut mourir, c'est-à-dire qu'on n'a plus le choix tant la violence, de structure culturelle, politique et économique, est devenue une machine à broyer à la fois l'esprit et le corps. Les deux scènes finales de *Cabiria*, au moment où elle comprend qu'on est en train de la tuer et qu'elle doit se laver de cette douleur – donc se rebaptiser à la vie – sont très fortes. J'ai pensé à la force plutôt qu'à la communauté d'intention narrative, l'intensité qu'il y a dans l'individu à se recréer dans le commun, à se remettre dans le circuit, dans la circulation du commun, le fait d'être en commun. À la toute fin du film, Giulietta Masina rentre dans une sorte de cortège dionysiaque de jeunes garçons qui chantent avec elle : Ariane¹⁶ retrouvant, avec Dionysos¹⁷, une joie qu'elle avait perdue...

S. L. : Dans les notes que tu m'as données à lire sur *Cabiria*, il y a un moment où tu cites les sources de Fellini. Il a écrit *Cabiria* grâce à une rencontre avec une prostituée. Ce qui l'avait séduit, c'était la capacité de cette femme à parler de l'horreur de son quotidien et en même temps d'inventer une fiction de la vie.

14. *La Strada*, film de Federico Fellini réalisé en 1954. Zampano, rustre forain ambulant spécialisé dans des tours de force, achète à une mère misérable sa fille Gelsomina, un peu attardée. Voyageant dans une pauvre charriole sur les routes italiennes, au gré des humeurs de Zampano, Gelsomina le seconde lors de la représentation de son grand numéro de briseur de chaîne. Le reste du temps, il la traite comme bonne à tout faire sans lui accorder d'attention. À l'occasion d'une de leurs étapes, Gelsomina est fascinée par le gracile « fou » et son dangereux numéro de funambule. Les deux personnages sont attirés l'un par l'autre, ce qui déclenche la jalousie de Zampano.

15. *La Dolce Vita*, film de Federico Fellini, sorti en 1960. Un reporter romain découvre, en suivant la vie scandaleuse des célébrités, le monde de la haute société. Il se livre à cet univers, s'abandonnant lors de parties hédonistes dans lesquelles la limite entre les jours et les nuits devient floue.

J.-P. M. : Effectivement, c'est la vie terrible d'une prostituée qui est à l'écart. C'est une personne seule. Elle fait la prostituée parce qu'elle ne peut rien faire d'autre. Elle est tellement à l'abandon qu'elle n'a même pas un maquereau qui puisse la torturer encore davantage. Cela me fait penser à *Lustrini*. L'un tord le cou à l'autre dans la détresse, il s'agit de la méchanceté qui se cache à l'intérieur d'un monde de détresse, avec, malgré tout, la capacité à rêver, à créer une fiction. Le virtuel n'arrête pas d'être créé par le factuel, auquel on donne la possibilité de re-fabriquer des tissus cellulaires. Ce qui est gigantesque dans certaines œuvres, comme celles de Fellini, par exemple dans *Cabiria*, c'est l'aptitude à donner au factuel un corps réel. Et c'est le cas aussi dans *Lustrini* ou dans *Les Vêpres* : le corps réel qu'est l'écriture. C'est une résonance, un écho, une sonorité qui se joue. La choralité de la scène donne à la parole un poids très fort : une langue qui se réinvente parce qu'elle ne peut plus trafiquer avec les chemins du langage possédés par le capitalisme, la normalisation, la mondialisation, les interdits que nous avons partout et qui sont quotidiens. La langue doit s'inventer un chemin à l'intérieur de cette masse de détritiques que le monde libéral n'arrête pas d'offrir. On est obligé d'inventer l'écologie parce qu'on ne peut plus faire sans. On n'a plus la capacité culturelle d'utiliser les mots qui existent, il faut inventer d'autres mots, inventer d'autres situations syntaxiques. Il n'est pas évident que le sujet existe encore, aussi fictionnel qu'il soit : je/tu/il/nous/vous/ils, c'est une pure fiction désormais. Il faut réinventer le « je », le « tu », etc.

16. Dans la mythologie grecque, Ariane est la fille du roi de Crète Minos et de Pasiphaé. Séduite par Thésée, elle aide celui-ci à s'échapper du Labyrinthe. Contre la promesse de l'épouser, elle lui fournit un fil qu'il dévide derrière lui afin de retrouver son chemin. Mais, après avoir tué le Minotaure, le héros, lui préférant sa sœur Phèdre, l'abandonne sur l'île de Dia. Elle quitte finalement l'île pour suivre le dieu Dionysos, qui l'emmène à Lemnos. Selon d'autres traditions, elle mourut de chagrin ou fut mise à mort sur demande de Dionysos par Artémis, à Dia.

S. L. : Est-ce que chez Moi-Lui et Jean, les deux personnages de *Passion selon Jean*, il y a quelque chose du personnage de Cabiria ?

J.-P. M. : Oui, dans un autre contexte et un autre registre. Je dirais qu'il y a plus de liberté chez Fellini dans la façon dont il saisit le thème naratif. Il y a quand même quelques années de différence entre une situation et l'autre. Ce qui était encore possible en 1957, l'année de *Cabiria*, n'est plus possible dans la situation que décrit Tarantino. Dans *Passion selon Jean*, on voit bien un monde carcéral qui s'installe. À l'hôpital, rénové, équipé d'ordinateurs, s'installe un système de contrôle constant. Il y a aussi les interdictions de fumer aux arrêts de bus, par exemple... C'est un monde différent, où l'individu n'a plus la possibilité de rêver, et c'est ce qui est encore plus poignant. Cabiria pouvait encore rêver à des situations. Dans *Passion selon Jean*, ni l'infirmier ni Moi-Lui ne peuvent plus rêver. Le rêve est devenu la voiture, la promotion ou la possibilité de fumer une cigarette : mesquinerie effrayante du monde dans lequel on nous pousse à entrer.

S. L. : Cette *Passion selon Jean* de Tarantino n'est pas celle de Bach, ni de Scarlatti. Pourrais-tu expliquer le rapport entre ces deux mondes qui s'affrontent, l'hôpital et Moi-Lui qui se prend pour le fils de dieu, le rapport du religieux au profane qui n'est sans doute pas tout à fait le même dans une œuvre italienne que celui qu'on aurait en France par rapport à la religion catholique ?...

17. Dans la mythologie grecque, Dionysos, fils de Zeus et de la mortelle Sémélé, est le dieu des jonctions des opposés et des ambiguïtés (mort/vie, homme/femme, vigne/vin et ses excès, dieu souterrain/dieu solaire, dieu étranger barbare/dieu grec). Les Romains l'ont assimilé à Bacchus. Selon les listes, il fait partie ou non des douze Olympiens, bien qu'il ne vive pas sur le mont Olympe (il est essentiellement un dieu errant).

J.-P. M. : Le poids politique ou idéologique de la religion n'est pas le même en Italie que dans le reste du monde, pour la simple raison que, sur les territoires italiens, il y a l'État du Vatican : le rouleau moral de la papauté et des différents papes. Je continue à croire que le schéma est culturel. *Passion selon Jean* renvoie d'abord à un texte évangélique, à une tradition culturelle précise, une tradition musicale, théâtrale, etc. Il y a dans toutes ces pièces quelque chose qu'il est difficile d'occulter : un corps à corps entre les personnages qui est presque de l'ordre de la sensualité. C'est au-delà de l'affection, une sensualité entre père et fils. Dans *Lustrini*, elle est carrément déclarée, c'est l'histoire de deux homosexuels. Mais je sens, dans toutes les pièces de Tarantino, cette forte tension de deux corps à en faire un. Il ne s'agit d'ailleurs pas nécessairement de sexualité. Cette attirance charnelle, qui n'est pas sexuelle, entre les êtres est très importante. Comme si les pièces racontaient que le monde, n'arrêtant pas de nous séparer, il fallait, plus que d'être un seul corps, faire corps ensemble. Cela appartient en propre à la tradition catholique, chrétienne, aux traditions religieuses en général. Au marxisme aussi peut-être, ou au communisme... Je ne mélange pas les genres, mais disons que ce serait comme un mot d'ordre qui nous permettrait encore de nous retrouver dans un ensemble commun, contre quelque chose de très violent. Je sens cette contiguïté des corps qui n'arrêtent pas de se chercher par la parole, en s'écartant, en se rapprochant. Elle est manifeste dans *Passion selon Jean*, comme dans les *Vêpres* et *Lustrini*. Cet « être ensemble » n'est pas une condition de la bourgeoisie, ce n'est pas une question de famille. La famille, chez Tarantino, est détruite, mais il tend à dire qu'il existe un aspect charnel de l'existence qu'il faut encore retenir, comme un symptôme de vie et non comme un symptôme de destruction et de mort.

S. L. : « Faire corps », c'est une belle expression...

J.-P. M. : Et c'est aussi militaire !...

S. L. : J'aimerais insister sur le fait que, lors du premier exercice que j'ai mené sur *Passion selon Jean*, il y a maintenant deux ans, à la Mousson d'été, cinq journées de travail avec les mêmes acteurs que ceux qui joueront dans le spectacle, nous avons beaucoup ri. Dès qu'on l'entend, dès qu'il est dit, ce texte est extrêmement drôle. Je ne saurais expliquer d'où vient cette mécanique comique, mais j'essayerai de la mettre en scène. D'où vient ce rire d'après toi ? Quelle est la part comique ou farcesque de ce spectacle ?

J.-P. M. : Je crois d'abord qu'elle est dans le texte italien. On ne peut pas inventer une chose qui n'existe pas. Mais il faut lui donner une forme. Je crois que le comique provient de la déstabilisation complète de la langue : cette langue qui n'existe pas, improbable, archaïque, et qui pourtant existe, avec cette espèce de sonorité étrange, très difficile à énoncer. Je plains les acteurs qui doivent constamment re-syllaber la langue, car où est désormais la syllabe, la consonne, la voyelle, etc. ? Le texte a une puissance humoristique incroyable qui n'est pas simplement, je crois, le fait de la farce. Il fallait d'abord restituer cet esprit grotesque, ubuesque de la langue. Quand je dis qu'il faut mettre la langue en charpie, je veux dire qu'il faut en faire un outil de besogne, comme s'il s'agissait de papier hygiénique avec lequel on se torche la bouche. Cette dimension qui existe dans l'italien, je ne pouvais pas l'obtenir avec les mêmes moyens en français ; j'étais obligé de passer par un véhicule que j'invente, et qui consiste, effectivement, à rendre le français à la fois dérisoire et grotesque. C'est une langue sur laquelle on bute tout le temps, avec laquelle l'acteur est sans cesse en situation de défaut ou, plutôt, sans défense. C'est ce qui amène le rire : l'acteur est dans un halètement incessant qui, par là même, devient risible. En même temps,

la langue est joyeuse. N'utilisons pas de grands mots, mais il y a un caractère dionysiaque dans cette langue. Ce n'est pas Rabelais, mais une tentative de décolorer la langue française pour lui donner une matière, un tracé un peu neufs.

S. L. : J'y ai ressenti une sorte de jouissance rabelaisienne. Les quelques séances de travail qu'on a faites, avant d'entrer en répétitions, sont effectivement très joyeuses.

J.-P. M. : Ce n'est pourtant pas un exercice qu'on peut répéter à l'infini. Il a été possible pour les *Vêpres*, mais pas pour *Lustrini*, du moins pas jusqu'au bout ; et, dans un inédit qui sera publié par la Colline dans sa revue *LEXI/textes*¹⁸, je suis resté presque dans la littéralité. Je n'ai pas opéré toutes ces transformations de langage, le texte se suffisait à lui-même pour exprimer ce qu'il voulait dire. Dans *Lustrini*, il y a un peu de cette mécanique-là, qui consiste à bafouiller la langue, d'être en état de bégaiement. Mais ce n'est pas non plus dans tous les passages de la *Passion selon Jean*. Le conflit est beaucoup plus présent chez l'infirmier que chez Moi-Lui par exemple. Moi-Lui est dans une mélodie, alors que l'autre est dans le bégaiement, le bafouillage, la gueule ouverte pour ne rien dire.

S. L. : J'ai croisé Tarantino une fois, mais je ne parle pas l'italien, j'ai eu du mal à lui parler. Physiquement, je l'ai reconnu tout de suite. C'est étrange, j'ai vu cet homme avec un costume gris improbable, de très belles baskets rouges, et j'avais l'impression de rencontrer un personnage beckettien. Tu ne le connais, je crois, que par téléphone. Comment tu l'imagines ?

J.-P. M. : Je ne sais rien de lui. J'ai vu une photo, donc j'ai une idée très relative et vague. De plus, c'est une photo où il ne regarde pas en direct. J'ai entendu sa voix qui a une charge singulière. Dans les voix, on ressent parfois les écritures. Mais c'est différent de parler au téléphone ou devant une bouteille ou à côté de quelques cigarettes... On me connaît pour avoir dit que je préférais les auteurs morts aux auteurs vivants. C'est que ne pas connaître l'auteur est une défense pour le traducteur. Il risquerait, sinon, d'y avoir des mélanges – même si ce n'est pas toujours le cas –, des paravents inopportuns. J'ai le sentiment qu'il doit s'agir de quelqu'un de curieux ou d'étrange, et qui, d'une manière ou d'une autre doit correspondre au monde de son écriture. Mais en même temps est-il juste de dire cela ? Est-ce que Beckett est dans *En attendant Godot* ? Pour moi traducteur, ce sont deux choses différentes. Il y a le travail et la matière sur laquelle je dois travailler et puis il y a la personne, les deux événements ne se rejoignent pas.

S. L. : À propos de son monde, un jour tu m'avais dit : « Ce n'est pas un monde de la misère, c'est un monde des petites gens. » Quelle est la différence ?

J.-P. M. : C'est un peu loin maintenant, mais il se peut que je pensais à Baudelaire. On voit aujourd'hui beaucoup d'images de morts et de misère. Mais on nous montre des images où il n'y plus de parole possible. Les petites gens – et je le dis sans aucune possibilité de dépréciation –, ce sont peut-être des gens qui arrivent encore à construire des petits mondes autour d'eux, de petits espoirs, par accumulation, et qui, petit à petit, finissent par devenir des désirs plus importants...

¹⁸ *Chère Médée*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, *LEXI/textes*, vol. 11, Théâtre National de la Colline/L'Arche Éditeur, septembre 2007.

S. L. : Un espace poétique encore possible ?

J.-P. M : Oui. Poétique et politique, je ne crois pas qu'on puisse aujourd'hui dissocier les deux. Mais on sait depuis longtemps, au fond, que celui qui fait de la poésie fait aussi de la politique.



Pier Paolo Pasolini, *La Ricotta*, 1963
(reconstruction de la Descente de croix de
Rosso Fiorentino)



Rosso Fiorentino, *Descente de croix*, 1521.
Huile sur bois, 375 x 196 cm
Pinacoteca comunale, Volterra



Andrea Mantegna, *La Mort du Christ* (1480 ?)
Pinacoteca di Brera, Milano



Pasolini, *Mamma Roma*, 1962 :
Ettore Garofolo



Federico Fellini, *Les Nuits de Cabiria*, 1957 :
Giuletta Masina, François Périer



Federico Fellini,
Les Nuits de Cabiria, 1957 :
Giuletta Masina



Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma*, 1962 :
Anna Magnani



Pasolini, *Mamma Roma*, 1962 : Ettore Garofolo