

# PASSION SELON JEAN [1992-1993]

*Mystère pour deux voix*

texte **Antonio Tarantino**

mise en scène **Sophie Loucachevsky**

## **Petit Théâtre**

du 22 septembre au 21 octobre 2007 du lundi au samedi 21h, mardi 19h, dimanche 16h30 - relâche lundi

*texte français* **Jean-Paul Manganaro**

*mise en scène* **Sophie Loucachevsky**

*scénographie* **Jean-Pierre Guillard**

*lumière* **Nathalie Perrier**

*costumes et effets spéciaux* **Pierre Garcia**

*collaboration artistique* **Nadine Darmon**

*vidéaste* **Fred Koenig**

*avec*

**Luc-Antoine Diquéro** Jean

**Christophe Odent** Moi-Lui

*production* Théâtre National de la Colline, Compagnies les Amis de..., *avec le soutien de* la DRAC Île-de-France, *avec l'aide nationale* à la création du Centre national du Théâtre

La pièce a été mise en espace par Sophie Loucachevsky à la Mousson d'été en août 2005.

La traduction de Jean-Paul Manganaro, réalisée grâce à l'Atelier européen de la traduction, Scène national d'Orléans, sous la direction de Jacques Le Ny, est parue aux Éditions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, novembre 2006, avec le soutien du Centre National du Livre.

*service pédagogique* **Armelle Stépien** tél. 01 44 62 52 10 a.stepien@colline.fr

**Anne Boisson** tél. 01 44 62 52 69 a.boisson@colline.fr

**Gaëlle Collot** tél. 01 44 62 52 53 g.collot@colline.fr

# SOMMAIRE

<b>Antonio Tarantino</b> , <i>par lui-même</i>	3
<b>Résumé de</b> Passion selon Jean	4
<b>Le langage à l'hôpital psychiatrique</b> , <i>par Antonio Tarantino</i>	5
Passion selon Jean, <i>extrait 1</i>	6
<b>Stupidités et idioties</b> , <i>par Jean-Paul Manganaro</i>	8
Passion selon Jean, <i>extrait 2</i>	11
<b>Un corps à corps</b> , <i>Entretien de J.-P. Manganaro avec Sophie Loucachevsky</i>	13
Passion selon Jean, <i>extrait 3</i>	23
<b>L'imminence indispensable au théâtre</b> , <i>Conversation avec Antonio Tarantino à propos de ses pièces, entretien avec Jorge Silva Melo</i>	25
<b>Bibliographie de l'auteur</b>	35
<b>L'équipe artistique</b>	36

## Antonio Tarantino par lui-même

Source : *Atelier européen de la traduction*,  
<http://www.atelier-traduction.com>



Antonio Tarantino

Je suis né à Bolzano le 10 avril 1938. Mon père a fait carrière dans l'armée comme sous-officier d'artillerie et ma mère était femme au foyer.

En raison des continuels déplacements de mon père, j'ai effectué mes études élémentaires et moyennes dans de nombreuses villes.

À Turin, ville où j'ai résidé à partir de 1950, j'ai suivi un cours de graphisme publicitaire à l'Institut Vittorio Veneto.

Puis j'ai appris l'art du design en fréquentant le cours du maître Raffaële Pontecorvo (1953-1954), artiste bien connu dans cette ville, mais également dans l'ensemble de l'Italie ainsi qu'à l'étranger, pour sa participation dans les années 40 à la Biennale d'Art de Venise. Grâce à ce maître, j'ai pu participer à chacune des expositions collectives de graphisme et de design artistique qui ont eu lieu au cours des années 1963-1964 et 1965 (la documentation concernant ces expositions se trouve dans les archives du « Gruppo del Bianco e Negro » ainsi qu'au Cercle des artistes de Turin auquel le groupe était affilié).

À partir des années 60, je me suis engagé dans un groupe de correspondants politiques qui se réclamait des principes originels du communisme (Manifeste de Fouché, Manifeste de Büchner ou *Le Courrier de Hesse*, Manifeste des Communistes de Marx).

Dans les années 70, j'ai exercé la profession libérale de peintre dans un atelier de Turin, 3 rue Saluzzo, activité qui s'est concrétisée par une série d'installations dans l'atelier et d'expositions au cours des années 80 à Turin, dans un théâtre et dans des collectivités à Fregene, Rome. Il existe des documents journalistiques à ce sujet.

Ma carrière d'écrivain de théâtre commence en 1992, à l'âge de 53 ans. J'ai reçu plusieurs récompenses, et mes pièces ont été mises en scène dans diverses villes et au cours de plusieurs festivals.

La maison d'édition Ubulibri a publié mes textes.

## Résumé de la pièce

*Passion selon Jean* est le deuxième volet d'une tétralogie d'Antonio Tarantino intitulée *Quattro atti profani* : quatre actes profanes donnant voix au petites gens<sup>1</sup>. La pièce s'inspire de l'univers de l'hôpital psychiatrique de Brescia, où, pendant quinze ans, l'auteur a rendu visite à un proche.

En 1978, la Centottanta (loi 180)<sup>2</sup> est votée en Italie. Elle permet de transformer les asiles de fous en hôpitaux psychiatriques. Jusque dans ces années-là, l'Italie avait tenu ses fous dans un système médiéval (hôpitaux dirigés par des nonnes et des prêtres, le plus souvent sans formation psychiatrique ou médicale, malades la plupart du temps livrés à eux-mêmes).

Antonio Tarantino retrace, en une journée, le voyage de l'infirmier Jean et son patient Moi-Lui. Ils vont à l'INPS, caisse des pensions et retraites, afin de faire valider la maladie mentale de Moi-Lui dans le cadre de la nouvelle loi.

\*

Démuni d'appuis familiaux, Moi-Lui est hospitalisé depuis des années au *Fatebenefratelli* (Faites'l bien mes frères) de Brescia. Moi-Lui est schizophrène. Il se prend pour le Christ. Surpris par la Centottanta, il y est resté et croit racheter son existence sans faute en pensant être un quelque Lui important.

Jean, l'infirmier, a été promu du grade de porte bassin à la dignité d'Opérateur psychiatrique : un gros bonhomme expéditif, normalement croyant, exerçant son travail avec tout le zèle et l'esprit missionnaire d'une nature grossière et passionnée. Vers l'identification sociale, le

voyage de Moi-Lui est un chemin de croix en neuf stations, mais Moi-Lui ne sera pas conduit à la mort. Jean, l'infirmier, le guide comme le Jean des épîtres dans le monde des hommes.

Lorsque Moi-Lui parle, il parle seul, puis Jean parle seul, et c'est dans le champ contre champ de leurs paroles que naît un possible dialogue. À chaque plan surgit le fantasme d'un ailleurs, un bord de chemin habité d'une foule de personnages imaginés et pourtant bien réels. Entre farce et tragédie, la spirale de l'écriture conduit peu à peu dans la logique du schizophrène.

---

1. *Stabat mater* ; *Passione secondo Giovanni* (*Passion selon Jean*); *Vespro della beata vergine* (*Vêpres de la vierge bienheureuse*) ; Lustrini, Ubulibri, Milan, 1997.

2. Le 13 mai 1978, la loi 180, plus connue sous le nom de loi Basaglia, fut approuvée en Italie, en l'honneur des travaux du psychiatre Franco Basaglia (1924-1980). Avec cette loi, le concept d'internement est remplacé par le concept de traitement du patient, qui, en tant qu'homme et citoyen, conserve ses droits. Les asiles, désormais considérés comme des lieux de réclusion, sont donc fermés et remplacés par des nouvelles structures et de nouveaux services territoriaux, également de type domiciliaire.

## Le langage à l'hôpital psychiatrique

**Conversation avec Antonio Tarantino à propos de ses pièces**

*(Voir l'intégralité de cette conversation, page 24)*

[...]

Par rapport aux asiles psychiatriques qui existaient avant la loi Basaglia (loi 180), les hôpitaux ont fait de grands progrès et les conditions de vie se sont nettement améliorées. En revanche, un problème persiste concernant les relations des malades entre eux et leur façon de se positionner les uns vis-à-vis des autres. En effet, le nombre de mots, de substantifs, d'adjectifs et de verbes qu'ils utilisent pour établir entre eux ce qu'on pourrait qualifier avec beaucoup d'optimisme, un « dialogue », se réduit au cours des ans comme une véritable peau de chagrin.

Lorsque j'arrivais à l'hôpital, il était fréquent que l'un d'entre eux se jette sur moi en me harcelant : « Donne-moi cent lires, donne-moi cent lires pour un café », et ce parfois pendant une demi-heure, jusqu'à ce que je cède et qu'il aille s'acheter un café au distributeur automatique. Les mots qu'ils répètent sont le plus souvent liés à leur paranoïa ou leur schizophrénie, mais, à long terme, l'hospitalisation réduit même considérablement le champ rhétorique de leurs obsessions et de leur paranoïa. Quand un homme – permettez-moi l'expression – cuit à petit feu pendant près de trente ans dans un hôpital psychiatrique, son langage s'appauvrit jusqu'à n'être plus qu'un os, une chose plus proche de la mort que de la vie. C'est comme si le langage à l'hôpital subissait la même restriction que la vie ; c'est pourquoi les malades sont si obsessionnels au regard des petits confort de l'existence, comme celui d'aller boire un café ou un verre de vin en fumant une cigarette dans un bar, car ces moments constituent leur seul véritable espace de liberté.

Quand j'ai commencé à écrire *Passion selon Jean*, j'ai pensé que ce serait

facile, car, pour faire parler ce personnage que j'ai appelé Moi-Lui, je savais que je devrais utiliser un champ lexical extrêmement limité. Mais, très vite, j'ai constaté que cette limite en constituait une aussi pour l'évolution même du récit, du drame ou de la comédie, appelons cela comme on veut. J'ai donc créé un personnage béquille, explicatif, qui est Jean, l'infirmier. Ce dernier, pour des raisons mystérieuses ou simplement grâce à sa pratique quotidienne et à sa compassion naturelle et sincère envers les malades, entre dans le langage de ce pauvre personnage, en « contre-chant », afin que le spectateur puisse, non pas pénétrer le langage de Moi-Lui, mais suivre la progression du drame.

[...]

Lisbonne, 12 novembre 2005

# Passion selon Jean

## Extrait 1

*Texte français Jean-Paul Manganaro, Éditions Les Solitaires Intempestifs,  
Besançon, novembre 2006*

## III

*Les négations de Pierre*

### Moi-Lui

l’Pierre l’Pierre viens viens  
viens là l’Pierre viens  
viens te chauffer car dehors  
que dehors il fait froid fait froid fait froid  
viens là que dehors il fait froid  
il fait froid dehors fait froid fait froid  
l’Pierre l’Pierre  
l’Pierre  
l’Pierre l’Pierre

viens dans le hall viens dans le hall  
puisqu’avant qu’une heure  
y a rien à faire rien  
rien à faire  
le docteur reçoit pas non  
y reçoit pas  
le docteur reçoit pas

l’Pierre viens viens  
il y a l’ascenseur  
il y a l’ascenseur

viens viens l’Pierre  
viens oui nous montons  
nous montons là-haut  
on monte

monte monte l’Pierre  
toi aussi monte  
allons l’ensemble là-haut  
y a aussi l’Anna y a l’Anna  
Garofalo  
y a l’Anna  
Anna Anna  
monte oui monte avec nous

l’Pierre l’Pierre  
reste pas dans l’froid  
viens dans le hall viens  
viens viens dans le hall  
ne fume pas ne fume pas  
ça fait mal l’Pierre ça fait mal  
ne fume pas

tchao Papa tchao Papa  
tchaomonl’oncle tchaomonl’oncle  
ne fume pas  
ne fume pas

l’Jean l’Jean  
dis-y-le toi dis-y-le toi  
à l’Pierre qu’il entre

dans le hall dans le hall  
puisqu'il a le numéro  
puisqu'il a le numéro  
lui d'aussi  
lui d'aussi

nous sommes dans l'ordinateur  
nous sommes dans l'ordinateur  
l'Pierre nous sommes dans l'ordinateur  
toi aussi t'as le numéro  
t'as le numéro dans l'ordinateur  
nous sommes dans l'ordinateur l'Pierre  
toi aussi t'es écrit  
toi aussi t'es écrit  
dans l'ordinateur  
dans l'ordinateur

y a les noms y a les noms  
et Judass et l'Jean  
et Mathieu et Luc  
et Marc et Marc où qu'il est l'Marc  
l'est-y à la fourrière l'Marc ?  
et Judass et Judass  
putain d'Judass putain d'Judass

lui aussi dans l'ordinateur lui aussi  
putain d'Judass putain d'Judass  
l'a lui aussi l'numéro  
Judass Judass fume pass  
fume pas c'est défendu  
défendu défendu

[...] (p.27-29)

### 3

*Les reniements de Pierre. Hall de l'INPS et jardin devant*

#### JEAN

Va chez l'Pierre, va va, va vas-y fumer ta cigarette.  
Laisse-le tranquille l'Pierre, ça fait un bon moment qu'il est calme.  
Laisse-le dehors, il est tranquille, il se fume sa camel et y s'occupe d'ses oignons. Dis-toi bien que l'Pierre l'est quelqu'un qui a jamais eu froid, laisse-le vivre, laisse-le.  
Pense pas au docteur, fais pas le nom du docteur.  
Laisse-le tranquille l'Pierre, pour l'instant il est calme.  
Des moments y te connaît, des moments te connaît pas.  
Mystère, dis-toi bien. L'Pierre, des moments y te connaît, des moments te connaît pas.  
Laisse-le tranquille, il aime fumer à l'air libre, ouais ouais, monte toi l'aussi dans l'ascenseur. Quand c'sera l'moment, quand c'sera. L'Pierre aussi qu'on doit lui restructurer son l'identité, ou l'une carte de la Sécu, boh ! Eux, les docteurs, l'savent.  
Lâche-le dehors, l'Pierre, ouais ouais, tchao l'oncle, salut la belle. L'est un brav'homme, pardonnez-le pardonnez-le. Très brave et brave.  
Dis-toi bien que t'es dans l'ordinateur Toi et toute l'équipe, regarde voir les noms, regarde voir l'Anna comment qu'elle te fait sortir les noms de ce cagibi bon dieu l'Anna, hein, quel boulot.

[...] (p.33)

## Stupidités et idioties JEAN-PAUL MANGANARO

Texte extrait de *LEXI/textes*, vol. 11,

Théâtre National de la Colline/L'Arche Éditeur, Paris, septembre 2007

Le travail d'inspiration et de création d'Antonio Tarantino s'organise pour ce qui est des *Quatre actes profanes* – autour de structures complexes. Chaque titre semble renvoyer à une codification spécifiquement littéraire ou musicale ou picturale : aussi le *Stabat Mater*, la *Passion selon Jean*, les *Vêpres* font-ils appel à des situations culturelles fortement dramatisées et élaborées à partir de thèmes et de motifs dont l'architecture créatrice est très figée. Les titres évoqués, de même que *Chère Médée*<sup>3</sup> ou *Lustrini*, renvoient, sans détours métaphoriques, à une situation forte de la représentation dramatique. Il ne s'agit pourtant pas seulement de reprises d'une tradition poétique qui, en Italie, débute avec les *Laudi* de Jacopone da Todi, ni d'une version des *Lamenti*, plus laïques, de Monteverdi ou des *Passions* de Bach, ni d'une reconstitution de tableaux qui procéderaient d'une réfection des *mystères* du Moyen Âge à la connotation nécessairement religieuse. En effet, la présence, tangible, de cette puissance des traditions culturelles est investie par une parole qui s'approprie une nouvelle matérialité des mots et des situations que la langue s'acharne à désespérer.

De ces formes rattachées à l'expression religieuse en tant que masse, ensemble, Tarantino extrait la religiosité ; plus encore, de cette religiosité, il extrait et isole la ligne complexe et torse de la martyrologie, le corps du martyr, ou des martyrs, le « corps-martyre » comme essence du drame. Ne ressort, comme ligne de puissance, que la reconstitution d'une séquence purement dramatique : même *Lustrini*, par exemple – nom qui n'a rien d'anodin puisqu'il signifie « paillettes » – renvoie à une

typologie de clownerie bouffe, au potentiel dramatique du spectacle de variété ou de music-hall.

En quoi consiste ce drame ? En lui-même, il est toujours extrême et virulent : états psychiques poussés au paroxysme dans la *Passion selon Jean*, multiplication des incompatibilités entre les actants dans les *Vêpres*, misérabilisme et pauvreté des êtres démunis de tout dans *Lustrini*. Mais ce n'est pas le radicalisme de la situation qui affole le drame ou le texte : Tarantino dépasse les *statu quo* des réalismes parce qu'il n'inscrit pas l'action dramatique dans une dialectique événementielle. Les personnages sont là, inondés d'histoires et de drames, dont le récit qu'ils font échappe à tout historique d'ordre explicatif qui tendrait à fonder les principes d'une justice quelconque, édiflée sur des « ayants raison » et des « ayants tort ». De même qu'il ne s'agit nullement d'une morale du pessimisme ou du nihilisme. Ce que Tarantino énonce est bien plus violent : l'Histoire, sa politique et sa société ont à tel point nié l'individu qu'elles l'ont conduit aujourd'hui à se nier directement lui-même, en personne, sans intermédiaires, à s'annihiler comme sujet et comme individu, comme protagoniste d'une action – fût-elle de scène –, à ne s'incarner ou s'excarner que comme corps de drame. Le *lumpen proletariats* gardait la trace d'une conscience civique – chez Brecht, par exemple – et la dictature du prolétariat pouvait encore croire participer à un élan révolutionnaire. Les transitions politiques ont définitivement effacé ces illusions ou ces utopies. En ce sens, *Lustrini*, malgré les apparences, s'inscrit davantage dans une lignée brechtienne que dans un héritage beckettien.

Il ne reste plus que le drame, son incandescence, sa pureté : mais le drame aujourd'hui, étroitement lié à l'impossibilité des enjeux politiques et sociaux, c'est l'envasement du sujet et de l'individu dans la

masse molle de la misère et de l'aumône que personne, d'ailleurs, ne rétribue plus. Il est crucial que l'élément référentiel contre lequel les personnages de Tarantino crient soit ce qui reste d'une morale de la charité, commune à l'église et aux partitions sociales et politiques, qu'elles soient au pouvoir ou pas. Une morale de l'aumône et de la résignation qui pousse, sans transiger, le sujet vers la prière imprécatoire comme dernière possibilité de résistance d'un moi brisé et perdu dans l'effarement et l'effroi.

Aussi l'imprécation aboutit-elle directement à l'acte sans passer par l'action : celle-ci est, ou peut être, tout à fait statique – ou extatique –, tandis que la première se démultiplie dans l'ensemble des expressions qu'il lui est donné d'expérimenter. Litanie, comptine, kyrielle, plainte, lamentation, complainte et hurlement deviennent l'essence d'une langue anti-oratoire et anti-rhétoricienne, seules pulsations d'un désir de vivre au-delà même de la mort, comme dans les *Vêpres*. C'est à cet endroit précis – dans cette densité opaque de l'imprécation – que le religieux devient profane. La chair se fait verbe : litanie, comptine, kyrielle, plainte, lamentation, complainte et hurlement tracent des lignes de dissipation et de fuite contre tous les régimes que s'attribue la référence institutionnelle, contre ses constructions qui ont fait de « l'homme moderne » cet héritier des serfs de la glèbe – de la plèbe, de toutes les « racailles » du monde – dont on nous fait croire, tous les jours, qu'ils sont une hantise du monde.

La profanation passe nécessairement par la langue, cet acte en propre qui sait donner corps – ou le soustraire – aux virtualités en attente. Traversant le « corps-martyre » et désorganisant le corps de l'acteur, elle en efface les postures possibles en tant que personnage ou protagoniste. L'acteur n'est plus plongé dans une action – d'où son apparente staticité chez Tarantino, évoquant la représentation d'un *Ecce homo* ou d'un cru-

cifié –, mais dans une profération qui envahit le corps, qui l'exhume et le relance, qui le broie en même temps qu'elle l'exalte. La profération est le dernier acte, non plus du corps, mais de ce qui reste de l'esprit dans la remémoration de ce qu'aurait pu être la vie si elle n'avait pas été dévorée par les nouveaux cannibalismes qui s'en repaissent. Que cette langue puisse emprunter le parcours d'un classicisme imagé – à travers l'évocation formelle d'une littérature ou d'une musique ou d'une peinture – confirme la rage d'un jamais vécu, accessible uniquement à travers les mots qui le travaillent et le labourent comme des décharges électriques, comme des électrochocs infligés aux corps.

Si le corps est soustrait à l'organisation des ordres et des mots d'ordre, c'est la langue qui, telle une antique pleureuse, en hurle la mise en charpie. Une langue qui ne dit plus aucun ordre, quel qu'il soit – de la grammairie, de la syntaxe ou du lexique –, dans aucun ordre stipulé, mais dans l'extase rageuse et excisée de sa pure perte, de sa perte sans rétention ni rédemption possibles. Une langue qui a traîné dans toutes les boues limoneuses de la mort ou de ce qui s'en approche le plus, la misère de vivre. La violence imprécatoire se situe à l'endroit le plus éloigné des éventuelles compromissions par lesquelles peut encore passer le corps ; elle se situe à l'écart, dans la solitude de ses idioties et de ses stupidités, en tant que stupeur, face à la longue histoire, continue, des stupres et des violations subies. Celui qui crève de son corps – et les corps de Tarantino crèvent tous, d'une manière ou d'une autre – ne parle plus qu'une langue dont la force se résume désormais au bégaiement et à l'effilochement, à la violence de l'incapacité à se dire et à dire avec d'autres accents que ceux qui l'ont détruit et ramené à un amas d'impossibilités, à un nœud confus de stupidités et d'idioties. Faire bégayer la langue consiste ici à la traîner dans tous les ruisseaux, dans toutes les trames de sa perdition, à la traîner dans l'impossibilité à recoller ses fragments

épars afin de redevenir forme organique, vivante alors de cela même dont elle crève, sa besogne : muer en ordure l'ordre supposé des bienfaits et des bienséances qui polissent jusqu'à la vie implosée et brisée.

Aussi le cadre artistiquement équivoque – foncièrement religieux – qui encercle l'antique beauté se brise définitivement en moquerie tragique. Cette langue emporte dans ses déroutes le corps de l'acteur et ses ordres, le corps de la langue et ses ordres, dévastés, non comme un destin, mais encore une fois comme une dernière traversée d'existence et de résistance. C'est bien cet ensemble-là qu'il fallait traduire, en traînant dans la boue et en dévastant la langue, afin qu'elle n'offre aucune prise aux justifications et aux remords. Une langue où mal dire est encore dire quelque chose qui nous met et nous fait être au monde.

Mai 2007

---

3. Texte paru dans *LEXI/textes*, vol. 11, texte français Jean-Paul Manganaro, Théâtre National de la Colline/L'Arche Éditeur, Paris, septembre 2007.

# Passion selon Jean

## Extrait 2

### IV

*Interrogatoire*

#### Moi-Lui

Comment je me sens comment je me sens  
qu'est-ce que vous voulez que je me sente  
toujours le même toujours  
toujours le même  
docteur docteur qu'est-ce qu'est-ce que vous me demandez  
toujours le même  
toujours le même

oui je suis Lui je suis Lui  
toujours le même  
toujours le même  
je suis Lui je suis Lui  
toujours et pour toujours  
toujours et pour toujours Lui  
[...]

mais qu'est-ce que vous voulez donc savoir  
mais qu'est-ce que vous voulez  
docteur docteur  
l'Jean sait tout  
que je suis Lui  
et que j'ai l'identité nouvelle  
je suis restructuré hein l'Jean ?

hein que je suis restructuré

regardez docteur regardez comme ils m'ont restructuré  
j'ai l'identité j'ai  
j'ai l'identité  
je suis restructuré  
[...] (p.35 et 38)

### 4

*Interrogatoire*

*Au dernier étage de l'INPS, bureau du docteur Carafa*

#### L'JEAN

Bonjour docteur, Levoilà-là Levoilà-là, avance, allez viens. Réponds au docteur allons sois gentil réponds au docteur, ouais c'est bon c'est bon, t'es Lui t'es Lui, mais toi donne-z'y ta réponse au docteur allons réponds, sois gentil. Pour sûr que t'es Lui, pour sûr que si ! bien sûr, que voulez-vous qu'on y fasse, c'est comme ça c'est comme ça, hé, y faut l'une de ces patiences, vous l'savez bien vous-même, tousceux-là avec leurs techniques, parce que ceuxquici, comme vous l'savez bien vous-même, docteur, y z'ont leurs techniques de s'exprimer, et- alors. Mais sûr que je l'sais que t'es Lui bien sûr bien sûr, oui t'es Lui, vraiment Lui, comme on disait dans la chansonnette. Mais pour sûr que le docteur l'sait qui t'es, ordeld'lamadon, tu crois que le docteur sait pas que t'es Lui ? pour sûr que lui le sait que t'es Lui.

Hé, l'Anna Garofalo, je la connais qu'elle était toute enfant, elle a travaillé en bas chez nous au Faitesl'bienmesfrères puis qu'elle l'a passé l'concours l'Anna, Lui aussi la connaît l'Anna, j'te crois qu'il la connaît, 'ne travailleuse hein docteur ? jamais un jour de congé, 'ne travailleuse 'ne de ces travailleuses, hé elle l'est de bonne volonté l'Anna. Ouais ouais

l’Pierre, laisse-le de côté l’Pierre qu’il te connaît et t’connait pas, il l’est fait comme ça l’Pierre, mais toi répons-y au docteur. Ouais ouais nous l’avons responsabilisé que maintenant qu’il fait tout de par lui y sortent tout seuls, au bar, saviez pas docteur ? le bar chez l’Angel, qu’y aiment ça le bar chez l’Angel et qu’y restent là : quelques verres de blanc et hop, mais comment faire pour touss les suivre, que l’Prieur l’a toujours quelque chose à redire mais comment fait-on à y refuser un p’tit verre de blanc à ceuxquici qu’on n’a pas l’cœur n’a pas, pas le cœur que d’y refuser son p’tit verre de blanc, ou son café arrosé. Ourlamadòn, comment que faire ? Qu’y n’ont que dalle que de la vie et- alors ? on les envoie voir la partie de football, maintenant que le Brescia l’est remonté et- alors y a toutes les plus fortes à voir, et quand que vient la Juventuss lui veut y aller sinon y m’déviènt fou, et- alors toi, tu t’prends la route et tu vas voir la Juventuss. Ensuite la pizzeria, l’samedi y vont à la pizzeria, parce que comme j’l’ai dit, toujours la même soupe. Lui maintenant c’est quelqu’un de responsabilisé, l’est un peu restructuré l’est un peu. Z’y avons travaillé sur ça, et maintenant y l’a ses beaux documents dans sa petite armoire : carte Unité Sanitaire Locale carte d’identité livret de la mutuelle catégorie M O I, ouais ouais, catégorie M O I. Moi, pour ce qui est de moi, j’y fais juste un peu de témoignage quand qu’il lui faut le certificat d’existence en vie car sans ça mon cher docteur au jour d’aujourd’hui tel qu’on est foutu en l’Italie si t’a pas ton brave certificat d’existence en vie Lui ne peut faire que dalle : voter retirer sa pension aller à la mer à Milan Maritime avec la remise de la Région Lombardie, et touss ces trucs-là. Gentil sois gentil, allons sois gentil dis-y au docteur comment qu’on travaille nous au Faitesl’bienmesfrères, ourlamadòn si l’on travaille, maintenant nous avons la nouvelle méthode de l’Élisabeth, vous savez l’Élisabeth Doninelli, docteur ? Maintenant nous nos gars nous les restructurons d’avec la méthode de l’Élisabeth qu’elle a un stock de collaboratrices, toutes de braves femmes, et la Marthe et

la Marie, en somme toutes celles que vous connaissez bien vous aussi, et- alors ? et- alors nous y travaillons dessus avec le système de la présence affectueuse et de la responsabilisation qu’ainsi ceuxquelà se débrouillent entre eux-mêmes et se cuisinent ce qu’ils veulent et font leurs lits touss seuls et s’en vont en vacances pour leur compte, que la Région leur donne la contribution, et y se lavent leurs affaires qu’ils ont des machines à linge, mon cher docteur, des trucs allemands, pas des choses pour rire, mais bien bien éprouvées, une seule s’est cassé le truc comment qu’y s’appelle ce truc, ô couillon, attends que j’m rappelle, ah la soupape thermoélectrique qui, ensomme c’t’affaire qui vous ferme l’eau toute seule, toi t’es là que tu lis ton journal, ta Gazette Sportive et la soupape thermo, mais non mais non elle est électromécanique, en somme n’affaire allemande et compliquée qui marche hein.

Pose-moi c’téléphone, qu’est-ce que tu fabriques avec c’t téléphone que le docteur va revenir tout d’un coup et qu’il te trouve attaché à son téléphone que tu veux téléphoner à l’Anna Garofalo au Pierre Desimon et à touss tes copains du Faitesl’bienmesfrères et moi il m’trouve que je suis là que je me fume ma camel que j’avais une telle envie de fumer ’ne camel. J’pouvais pas crever, j’pouvais. Pose-moi c’t’ordure de téléphone que le Carafa l’arrive y me fait un rapport et l’ensuite c’est pas toi qui va voir l’Prieur, hé ? tu vas l’voir toi l’Prieur ?

Oh, la bureaucratie, on l’en finit plus, et là au Faitesl’bienmesfrères nous trouvons tout froid, les pâtes, l’bourguignon, toutt froid, froid.

[...] (p.39-42)

# 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 traduction<sup>1</sup>. 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 tétralogie<sup>2</sup> 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](http://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 Tsvetaeva<sup>3</sup> 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 Parques<sup>4</sup>, 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 Mystère<sup>5</sup>, 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<sup>e</sup> 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 classes<sup>6</sup>, 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*<sup>7</sup> 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'Apulée<sup>8</sup>. 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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*<sup>9</sup>, 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 néoréalisme<sup>10</sup>. 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*<sup>11</sup>, 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*<sup>12</sup>, 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*<sup>13</sup>. 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*<sup>14</sup> et à *La Dolce Vita*<sup>15</sup>. *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 : Ariane<sup>16</sup> retrouvant, avec Dionysos<sup>17</sup>, 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*<sup>18</sup>, 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 préférerais 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...

---

<sup>18</sup> *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

# Passion selon Jean

## Extrait 3

Texte français Jean-Paul Manganaro, Éditions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, novembre 2006

### VIII

*Ecce homo*

[...]

#### Moi-Lui

Menez-moi l'hors d'ici  
que j'ai ma peluche de pourpre  
et la couronne d'épines  
et les prêtres veulent me tuer  
parce que je suis un pauvre pécheur  
et vas-y à crier  
crucifige crucifige  
Prieur toi l'aussi  
t'es passé de leur côté  
toi l'aussi t'es un prêtre  
t'es qu'un pauvre prêtre  
sans foi sans lendemain sans rien  
que t'es le premier à mentir  
à douter :  
ciquilà serait donc Lui  
mais va là mais va là  
va chanter dans l'une autre cour  
le lâche pas le lâche pas  
c'te balourd  
c'te cancrelat  
car c'est pas Lui  
[...] (p.66 et 67)

### 8

*Ecce homo. Vers la fin du tour*

#### JEAN

Oui, mais faut bien qu'après t'amènes tes affaires à la blanchisserie, peluche et toutt, y compris chaussettes et caleçons que, ourlamadòn, quand vous allez aux chiottes j'n'sais si vous vous nettoyez le trou du cul. Hé, Prieur, qu'est ce que vous voulez que je fasse gaffe aux mots : l'on sait qu'aux malades on peut l'y restructurer tout c'qu'l'on veut mais certains des gestes, certaines choses elles n'y entrent vraiment pas dans la caboss, hein ? oui, toi l'aussi monsieur Lui que l'papier hygiénique, l'papier hygiénique t'en consommes pas des tonnes. Ce l'est peut-être une question de sphincters, que vous autres entre Xanax Aldodecanoass et touss les autres trucs peut-être, dans le temps, bien l'entendu, s'y lâchent un peu vos sphincters du cul et-alors tchao hein, tchao, oui, pour de bon.

Qu'est-ce qui te vient de penser au pliffer que ça fait vingt ans qui en a plus chez l'Angel parce que vous y mangiez tout' vot' solde avec c'te pliffer de mes deux, et entre p'tits verres blousons et pliffer après trois jours vous commenciez à aller faire la manche comme clochards, et Prieur l'sait c'que je veux dire, ourlamadòn qu'il l'sait, que t'en as l'envie de restructurer et toutes ces conneries de la Session Essayons Encore Ensemble, que quand vous en êtes hors de vot'caboss... Eh, oui, la couronne d'épines et la lance du Longines et va te faire frirer, que moi mon cher Prieur j'vous l'ai toujours dit : le malade qu'on lui donne pas pluss d'un litre de blanc par jour, si vous y donnez ça lui fait mal, ça lui fait, et après le soir qui doit pourvoir à toutt ? Et l'on l'sait : c'est l'Jean. Eh l'Jean par ci et l'Jean par là, et gaffe que l'type s'est cagué l'caleçon, et gaffe que l'type s'est pissé dessus, et qui qui lui donnait-à-boire et qui qui lui a pas donné-t-à-boire, et tout me retombe sur le dos à moi, mais

moi j'm'appelle pas donc Cirénaïque, moi j'm'appelle l'Jean, tu parles d'un crucifige ! j'en suis moi l'un christ en croiss, pense donc, pense.

Et reste pas là à penser aux sous, que ceux qu'ils vont qu'ils viennent, pense au salut de ton âme parce que, n'est-ce pas Prieur ? parce que j'suis c'que je suis mais jusque là j'y arrive : l'âme, ourlamadòn, l'âme !

Là, si ma femme l'arrive avec la Passat Wagon, j'vais me relaxer au Superparadaïs, que là-bas y a vraiment de toutt mais de toutt, et pluss que ça, bondieu s'y en a, que si : et l'rayon superfrais ! Ourlamadòn, quelles affaires : Poulet Valteline rien qu'à 5 890 liras le kg, Noix de Dinde la pièce entière rien que 8 990 liras le kg, Désossé Famille 14 990 liras le kg, Speck Sudtiroler Offre Promo rien qu'à 2.890 liras les 100 g, Mélange Paradaïs (coppa saucisson jambon) 250 g rien qu'à 5 450 liras, Pack Trente Œufs 55/60 g pièce, Type Europe, rien qu'à trois mille quatre cent quatre-vingt-dix liras : bordeldève !

C'est bon c'est bon Prieur, j'ai compris l'allusion, c'est-y que j'suis fatigué comme l'un âne et que l'soir l'on a aussi l'un vide à l'estomac, qu'on l'a, que d'ailleurs le Supermarket, la psychologue du service Rencontrons l'Inconscient l'a dit qu'elle aussi, c'est un truc spirituel, c'est n'affaire qui l'a-t'à voir d'avec notre âme. Oui, qu'elle a dit vraiment comme ça, qu'est-ce t'a l'à me regarder si mauvais, Prieur ?

Je ne vois l'heure de m'jeter sur la Passat et me relaxer un p'tit moment, ourlamadòn.

[...] (p.70-72)

# L'imminence indispensable au théâtre

## Conversation avec Antonio Tarantino à propos de ses pièces

Entretien avec Jorge Silva Melo, texte français Caroline Michel

Source : *Atelier européen de la traduction*, site <http://www.atelier-traduction.com>

### STABAT MATER

J'ai commencé à écrire en 1992, au printemps 1992. Je tiens à préciser qu'avant d'écrire ma première pièce, *Stabat Mater*<sup>1</sup>, je m'étais beaucoup intéressé à la poésie, et, en particulier, à la poésie italienne. Je n'aime lire la poésie qu'en langue originale et malheureusement l'italien est la seule langue que je connaisse. Mais assez vite, cet amour pour la poésie s'est transformé chez moi en un sentiment contraire : tous ces mots recherchés, précieux, qui se retrouvaient d'un auteur à l'autre, ce souci constant du style, qui donnait aux mots ce caractère poli, comme des souliers soigneusement cirés et lustrés, ont fini par me lasser. Je n'y trouvais plus de vérité. À cette époque, j'allais régulièrement au marché aux puces de Turin, ces marchés que l'on retrouve dans toutes les grandes villes. Je m'étais lié d'amitié avec une femme d'un certain âge, à qui j'ai rendu service par la suite. Elle vendait des disques et autres objets divers, et, à côté de son stand, il y avait un homme qui vendait des vêtements. Un jour, une personne étrange, un garçon un peu fragile, gros, mal dans sa peau, est venu le voir. Il avait deux ou trois pantalons dans un sac, et il lui dit : « Je te les ai apportés exprès pour que tu me les achètes, donne-m'en juste deux mille lires... » Une véritable scène de comédie a alors eu lieu sous mes yeux, dans laquelle une phrase revenait constamment : « Ça Giovanni, pour t'avoir attendu, je t'ai attendu, un

1. *Stabat Mater* a été publiée à l'intérieur de la « *Tetralogia delle cure* » intitulée *Quattro atti profani*, Milan, Ubulibri, 1997, qui comprend les textes : *Passione secondo Giovanni*, *Vespre alla beata vergine* et *Lustrini*. La première représentation a eu lieu à Rome au Théâtre Vascello le 16 mai 1994, dans une mise en scène de Cherif, scénographie d'Arnaldo Pomodoro. La tra-

duction portugaise du texte a été publiée avec *Passione secondo Giovanni* dans le numéro 11 de la collection « *Livrinhos de teatro* » et mis en scène par Jorge Silva Melo à l'automne 2006, au couvent das Monicas, à Lisbonne.

peu que je t'ai attendu, mais, toi t'étais jamais là... » Cette phrase, ces mots sortis de la bouche de cet inconnu, ont donné naissance à *Stabat Mater*. En définitive, j'ai écrit la pièce en deux temps. J'ai d'abord commencé par écrire une dizaine de pages que j'ai laissées de côté dans un tiroir ; je pensais que je n'y toucherais plus. Puis finalement, quelques mois plus tard, je m'y suis remis, et je l'ai terminée.

*Stabat Mater*, c'est l'histoire d'une femme ; d'une femme qui vit seule avec son fils, recherché par la police pour des raisons plus ou moins politiques et qui trouvera ensuite la mort dans des circonstances plus ou moins mystérieuses. C'est donc le récit de cette femme qui court les commissariats à la recherche de son fils disparu avant de le retrouver, à la morgue... Pas de véritable explication concernant cette mort, car aucune ne lui a été révélée.

J'ai tenté d'accompagner cette femme au commissariat pour qu'on lui explique ce qui avait pu se passer après l'arrestation de son fils, mais il faut bien avouer que les employés de la police sont restés extrêmement vagues. Conclusion : on n'a jamais pu élucider les raisons de cette mort. Ce dont j'ai voulu parler dans ce texte, c'est du sens de la vie pour ceux qui restent, car finalement, pour cette femme, la vie doit continuer, coûte que coûte. Il faut dire que les gens très démunis font souvent preuve d'une force particulière face aux coups durs de la vie. Non pas que cette femme ait eu moins d'amour pour son fils, qu'une autre femme plus aisée, plus instruite, issue d'un contexte familial plus classique, n'en aurait eu. Mais c'est précisément la précarité des conditions de vie de ces gens qui leur confère cette attitude courageuse face aux malheurs de l'existence ; comme si, les côtoyant au quotidien depuis toujours, ils en envisageaient l'imminence, comme un fait naturel.

duction portugaise du texte a été publiée avec *Passione secondo Giovanni* dans le numéro 11 de la collection « *Livrinhos de teatro* » et mis en scène par Jorge Silva Melo à l'automne 2006, au couvent das Monicas, à Lisbonne.

D'une certaine manière, les coups du destin leur sont familiers. Affronter les difficultés est presque plus facile pour eux que de gagner au loto, ce qui ne les empêche pas pour autant d'y jouer...

*Stabat Mater* est donc le premier texte que j'ai écrit, après l'avoir resorti, des mois plus tard, d'un tiroir où il dormait à côté de quelques poésies et réflexions sur Heidegger<sup>2</sup>. Je m'étais alors passionné pour *Être et Temps*, je trouvais ce texte merveilleux, et il est de fait merveilleux. Mais je lisais *Être et Temps* comme on lit un roman, un grand roman. L'aspect philosophique m'intéressait peu, c'était trop spécialisé, mais j'aimais en revanche cette grande liberté de langage, que la traduction italienne laisse également transparaître.

Je ressortis donc mon texte, et le relus. Et en le relisant, je me fis la réflexion que c'était l'œuvre d'un fou, tout du moins, d'une personne dont le langage n'avait pas de lien logique avec la réalité. Cela ne m'a pas empêché pour autant de l'envoyer à Milan, d'où je ne reçus aucune réponse.

### PASSION SELON JEAN

Pour ma deuxième pièce *Passion selon Jean*, je me suis inspiré de l'univers de l'hôpital psychiatrique de Brescia, où, pendant quinze ans, j'ai rendu visite à un proche. Étant son tuteur, tous les deux mois, je devais aller retirer sa pension et la lui remettre. Je m'occupais aussi de lui acheter des vêtements et des affaires. Au cours des quinze années passées au

---

2. Philosophe allemand né à Messkirch le 26 septembre 1889, mort le 26 mai 1976 à Fribourg-en-Brisgau. Il a été l'élève et l'assistant de Husserl. Il est l'auteur de *Être et Temps* (*Sein und Zeit*) et a influencé de nombreux philosophes comme Sartre, Merleau-Ponty ou Derrida. Son œuvre a été à l'origine de nombreuses polémiques, les uns le considérant comme l'un des philosophes continentaux les plus importants, alors que d'autres ne voient dans son œuvre qu'un jargon incompréhensible. Ses rapports avec l'idéologie nazie lui ont également valu de nombreuses critiques. L'intention de Martin Heidegger pourrait se résumer par une déconstruction de la métaphysique occidentale. Il propose de comprendre l'essence de l'homme en partant de la vérité de l'Être. Cette démarche s'articule en deux périodes. D'une part, la question du sens de l'Être (*Dasein*) dont *Sein und Zeit* est l'œuvre maîtresse, d'autre

contact des personnes internées, j'ai appris essentiellement deux choses : le dialecte de Brescia, cette drôle de langue que j'aime beaucoup, et j'ai appris à partager, à comprendre le langage humain et relationnel des malades, leur façon de se comporter, de créer des rapports entre eux. Cela est très particulier car, au bout de vingt ou trente ans d'internement pour certains, les relations deviennent très répétitives, presque mécaniques.

Par rapport aux asiles psychiatriques qui existaient avant la loi Basaglia (loi 180), les hôpitaux ont fait de grands progrès et les conditions de vie se sont nettement améliorées. En revanche, un problème persiste concernant les relations des malades entre eux et leur façon de se positionner les uns vis-à-vis des autres. En effet, le nombre de mots, de substantifs, d'adjectifs et de verbes qu'ils utilisent pour établir entre eux ce qu'on pourrait qualifier avec beaucoup d'optimisme, un « dialogue », se réduit au cours des ans comme une véritable peau de chagrin. Lorsque j'arrivais à l'hôpital, il était fréquent que l'un d'entre eux se jette sur moi en me harcelant : « Donne-moi cent lires, donne-moi cent lires pour un café », et ce parfois pendant une demi-heure, jusqu'à ce que je cède et qu'il aille s'acheter un café au distributeur automatique. Les mots qu'ils répètent sont le plus souvent liés à leur paranoïa ou leur schizophrénie, mais, à long terme, l'hospitalisation réduit même considérablement le champ rhétorique de leurs obsessions et de leur paranoïa. Quand un homme – permettez-moi l'expression – cuit à petit feu pen-

---

part, celle des conditions d'une manifestation de la vérité, notamment au travers du langage poétique en qui il voit un accès à l'Être lui-même. En effet, notre existence quotidienne se caractérise par des conduites inauthentiques qui occultent l'être en le précipitant dans une vacuité ontologique dont la technique est la plus parfaite expression. L'homme découvre, par l'expérience de l'angoisse, que le néant est le fondement de son être en tant qu'« être-pour-mort ». Avec Heidegger, la philosophie se conçoit elle-même comme une parenthèse ouverte avec Platon et close au XX<sup>e</sup> siècle, ouvrant lui-même sur une nouvelle perspective, qui est en même temps un retour au plus ancestral : l'écoute de la voix de l'Être dans le mythe pour que l'homme se libère.

dant près de trente ans dans un hôpital psychiatrique, son langage s'appauvrit jusqu'à n'être plus qu'un os, une chose plus proche de la mort que de la vie. C'est comme si le langage à l'hôpital subissait la même restriction que la vie ; c'est pourquoi les malades sont si obsessionnels au regard des petits comforts de l'existence, comme celui d'aller boire un café ou un verre de vin en fumant une cigarette dans un bar, car ces moments constituent leur seul véritable espace de liberté.

Quand j'ai commencé à écrire *Passion selon Jean*<sup>3</sup>, j'ai pensé que ce serait facile, car, pour faire parler ce personnage que j'ai appelé Moi-Lui, je savais que je devrais utiliser un champ lexical extrêmement limité. Mais, très vite, j'ai constaté que cette limite en constituait une aussi pour l'évolution même du récit, du drame ou de la comédie, appelons cela comme on veut. J'ai donc créé un personnage béquille, explicatif, qui est Jean, l'infirmier. Ce dernier, pour des raisons mystérieuses ou simplement grâce à sa pratique quotidienne et à sa compassion naturelle et sincère envers les malades, entre dans le langage de ce pauvre personnage, en « contre-chant », afin que le spectateur puisse, non pas pénétrer le langage de Moi-Lui, mais suivre la progression du drame.

Qu'est-ce que Moi-Lui signifie ? Moi-Lui est un Moi qui ne peut exister, précisément car il coexiste avec un Lui. Cette personne, comme tous ses semblables qui partagent l'univers psychiatrique, a un besoin de rédemption. Cela peut s'exprimer de différentes manières ; par des actes violents, par exemple, y compris contre soi-même. Mais cela peut revêtir aussi des formes extraordinaires, paradoxales comme l'obsession religieuse, très fréquente : les femmes se prennent pour des saintes, ou la Vierge Marie, et les hommes pour Jésus ; Jésus vécu comme puissance et omnipotence. Je n'ai par contre jamais rencontré de Napoléon... mais des Jésus, deux fois au moins. C'est une façon pour eux de se position-

3. *Passione secondo Giovanni – Mistero per due voci*, le second texte de la « *Tetralogia delle cure* », fut représenté pour la première fois à Asti, au Théâtre Politeama, le 21 juin 1994, dans une mise en scène de Cherif, scénographie d'Arnaldo Pomodoro. Au Portugal, il a été mis en scène

ner au-delà de tout jugement. (Les schizophrènes par exemple, qui sont souvent des personnes très intelligentes, sont particulièrement sensibles au jugement des autres.)

Pour la plupart d'entre eux, ce qui compte, c'est donner du sens à leur vie, afin d'éviter au maximum le sentiment d'échec. Ces accès de mysticisme sont pour eux une façon de fuir le jugement d'autrui, qu'ils redoutent terriblement. De la même manière, ils acceptent très difficilement que l'on donne une définition arrêtée de leur maladie. Pour eux, il n'est pas de diagnostic qui vaille, personne n'est en mesure d'en faire un. Quant au pronostic, il est d'ordre religieux, d'une religiosité qui blesse l'être, qui le conduit sur la croix, au Golgotha, autrement dit en un lieu expiatoire, un lieu de rédemption.

Ils ne sont pourtant coupables de rien et n'admettent d'ailleurs jamais de l'être, pas plus qu'ils n'acceptent qu'on leur dise qu'ils sont fous. Dans leur inconscient, cette croix complète leur rédemption, aux yeux – non de leurs parents, car ils ont souvent été abandonnés – mais de la société, la seule rédemption possible pour eux étant celle des infirmiers, des assistants et des employés de l'INPS<sup>4</sup>.

C'est la raison pour laquelle, après le personnage de Moi-Lui, celui de Giovanni (Jean) s'est imposé de lui-même, car c'est lui qui traduit, qui explique le drame dans sa progression. Mais il intervient aussi comme personnage impliqué à part entière dans cette situation, dans ce langage. Ainsi, différents aspects de son caractère sont traités : sa situation familiale, mais surtout ses qualités professionnelles de dévouement et de tempérance, qui lui permettent de ne jamais oublier ses propres besoins et exigences personnels. À travers ces caractéristiques se dégage donc la vie d'un homme simple, marié, capable de pitié, mais néanmoins attaché à sa voiture, aux supermarchés, et soucieux du coût de la vie.

par Jorge Silva Melo à Lisbonne, au couvent das Monicas, le 3 juin 2007.

4. Institut National de Prévoyance Sociale.

Voilà, ça c'est la « Passion selon Jean ».

### VÊPRES DE LA VIERGE BIENHEUREUSE

J'ai écrit mon troisième texte *Vêpres de la vierge bienheureuse*<sup>5</sup> à la suite d'un fait divers. Un garçon qui habitait dans mon immeuble s'était mis à se prostituer en travesti près de la caserne Cavalli, où il avait fait son service militaire quelques mois plus tôt. Cela avait déclenché un violent conflit avec son père, à la suite duquel il avait quitté le foyer familial pour aller vivre à Milan. Un jour, j'ai appris que ce garçon s'était suicidé, en se défenestrant.

Alors, j'ai inventé une autre version de l'histoire : le père, une nuit, reçoit un appel téléphonique de son fils, qui lui confesse son intention de se suicider. Le père commence alors à s'inquiéter. Ce changement d'attitude se traduit dans le texte par un changement radical de ton et de langage. Ce père – qui est un modeste vendeur ambulant, un homme qui joue aux cartes, qui s'exprime dans un langage rude, la langue des marchés, la langue qu'il a l'habitude d'employer pour blâmer sa femme

5. *Vespro della beata vergine* est le troisième texte de la « *Tetralogia delle cure* ». Il fut représenté pour la première fois à Benevento, au Cinéma Théâtre Massimo, le 15 septembre 1995 dans une mise en scène de Cherif, scénographie de Arnaldo Pomodoro.

6. Dans la mythologie grecque, Léthé, fille d'Éris (Discorde), est la personnification de l'Oubli. Elle est souvent confondue avec le fleuve Léthé, un des cinq fleuves des Enfers, parfois nommé « fleuve de l'Oubli ». Après un grand nombre de siècles passés dans l'Hadès, les âmes des justes, et celles des méchants qui avaient expié leurs fautes, aspiraient à une vie nouvelle et obtenaient la faveur de revenir sur la terre habiter un corps et s'associer à sa destinée. Mais avant de sortir des demeures infernales, elles devaient perdre le souvenir de leur vie antérieure, et à cet effet boire les eaux du Léthé, qui provoquaient l'amnésie. Le Léthé coulait avec lenteur et silence : c'était, disent les poètes, le fleuve d'huile dont le cours paisible ne faisait entendre aucun murmure. Il séparait les Enfers de ce monde extérieur du côté de la Vie, de même que le Styx et l'Achéron les en séparaient du côté de la Mort.

et ses enfants – commence peu à peu à s'exprimer dans un autre registre. À travers l'usage d'une sorte de langue poétique, il tente d'accompagner son fils vers le salut, dans ce passage entre la vie et la mort. Un salut proche de l'image de Léthé<sup>6</sup>, le fleuve de l'oubli, c'est-à-dire un salut vers un paradis païen. Dans cette deuxième partie, le père s'épanche dans cette étrange langue poétique en une longue suite de conseils adressés à son fils. Dans la troisième partie, qui conclut la pièce, le père va récupérer la dépouille de son fils à la morgue de Milan pour la ramener à Turin. À ce moment du drame, j'ai inséré, comme il me plaît parfois de le faire, un petit épisode comique où le père va frapper à toutes les portes : chez une comtesse, dans un institut religieux, etc., pour récolter de l'argent pour les funérailles de son fils et pouvoir l'enterrer dignement. C'est là le point crucial de la catharsis<sup>7</sup> : l'amour tardif du père pour son fils qui a transgressé les mœurs sociales a peut-être le pouvoir de racheter la figure même du père.

\*

7. La catharsis ou *katharsis* signifie purification ou purgation. C'est dans *La Politique* d'Aristote qu'on trouve le terme développé, à propos de la musique envisagée d'un point de vue politique : « Nous voyons ces mêmes personnes, quand elles ont eu recours aux mélodies qui transportent l'âme hors d'elle-même, remises d'aplomb comme si elles avaient pris un remède et une purgation. C'est à ce même traitement dès lors que doivent être nécessairement soumis à la fois ceux qui sont enclins à la pitié et ceux qui sont enclins à la terreur, et tous les autres qui, d'une façon générale, sont sous l'empire d'une émotion quelconque pour autant qu'il y a en chacun d'eux tendance à de telles émotions, et pour tous il se produit une certaine purgation et un allègement accompagné de plaisir. Or c'est de la même façon aussi que les mélodies purgatrices procurent à l'homme une joie inoffensive. » La catharsis est la purgation des passions par le moyen de la représentation dramatique : en assistant à un spectacle théâtral, l'être humain se libère de ses pulsions, angoisses ou fantasmes en les vivant à travers le héros ou les situations représentées sous ses yeux. Pour Aristote le terme est surtout médical, mais il sera interprété comme une purification morale. En s'identifiant à des personnages dont les passions coupables sont punies par le destin, le spectateur de la tragédie se voit délivré, purgé des sentiments inavouables qu'il peut éprouver secrètement. Le théâtre a dès lors pour les théoriciens du classicisme une valeur morale, une fonction éducatrice.

Après avoir écrit ces trois pièces, dont deux ont reçu le Prix Riccione 1993<sup>8</sup>, je pensais avoir trouvé la formule magique du bonheur. Je me suis dit : « Bon, il suffit que je me mette à ma table... »

Puis, pendant deux ans j'écrivis des choses, mais en les relisant, je réalisais qu'elles n'avaient pas de sens. Je ne savais plus écrire de théâtre. J'écrivais des moitiés de récits, des choses sans queue ni tête que je déchirais les unes après les autres. J'étais un peu désespéré parce que j'avais promis publiquement d'écrire une tétralogie – non pas une trilogie, je trouvais cela trop mesquin, mais une tétralogie, comme dans l'antiquité. Bref, je n'écrivais plus rien de bon. En réalité, je ne me connaissais pas encore comme dramaturge, je ne savais pas, je n'avais pas d'expérience : j'ai commencé à écrire du théâtre en étant presque totalement novice en la matière. Je ne savais pas comment on faisait... il y a une technique pour écrire du théâtre, pour construire une pièce. Moi, je n'en ai jamais eu, je ne sais pas ce que c'est et je ne voudrai d'ailleurs jamais le savoir.

Alors, je me suis dit : « Tant pis, c'est comme ça, l'aventure est terminée, c'en est fini pour moi, je vais me remettre à peindre. » Et plus de deux ans passèrent sans que je réussisse à écrire quoique ce soit, je ne savais plus comment on faisait, j'avais tout oublié, si tant est que ce que j'avais écrit m'avait été donné par quelque fait de la mémoire... Subitement, voilà, la fonction d'une figure maïeutique<sup>9</sup>.

8. Le prix Riccione pour le théâtre, créé en 1947, est l'un des prix les plus anciens et les plus prestigieux décerné à l'écriture italienne contemporaine. Antonio Tarantino l'obtint en 1993, à l'unanimité, pour les textes *Stabat Mater* et *Passione secondo Giovanni* et, en 1997, pour *Matériaux pour une tragédie allemande*.

9. La maïeutique est un terme analogique inspiré de l'accouchement (délivrer une femme en couches) et qui désigne une technique consistant à faire s'exprimer les connaissances des personnes *bien interrogées*. On attribue à la maïeutique un lien avec l'enfantement, faisant de Maïa une déesse de l'accouchement et des sages femmes. Maïa, l'une des Pléiades, était mère d'Hermès, lui-même père de Pan, Dieu du Grand Tout, au cœur de la tradition orphique, laquelle se fondait sur la croyance en la réminiscence et la pratique de la catharsis, notamment par Pythagore. La maïeutique consiste, selon les croyances de cette époque et dans cette tradition, à faire *accoucher les esprits* de leurs connaissances accumulées dans des vies antérieures. En philosophie le concept de maïeutique est étroitement lié au personnage de Socrate. Dans le *Banquet* de Platon, Socrate qui répète les propos de la prêtresse Diotima, affirme que l'âme de chaque homme est enceinte et qu'elle désire accoucher. Or, cet accouche-

## LUSTRINI

Un soir, j'étais sorti acheter des cigarettes, il était assez tard et je vis un homme qui me regardait fixement. Le visage de cet homme ne m'était pas étranger, et subitement je compris que je l'avais connu une trentaine d'années plus tôt. Il me regardait avec les yeux des gens qui dorment dans la rue, des gens qui ont besoin d'aide, et il fit un geste vers moi.

Il voulait une cigarette. Je lui en donnai une et me mis à le regarder. Il avait une barbe, une barbe qui lui couvrait toutes les joues et le visage. Je lui dis alors : « Tu es Lustrini », et il acquiesça. Je lui donnai une cigarette, deux ou trois mille lires, puis nous allâmes dans un café.

Je me remémorai qu'on l'appelait le poète à l'époque. C'était une personne cultivée, je me souviens qu'il m'avait conseillé de lire *Ragazzi di vita* de Pasolini<sup>10</sup> dans les années 50. Il s'occupait de la bibliothèque du cercle communiste Garibaldi de Turin. Puis, subitement, il avait disparu de la circulation. Je l'avais revu quelques années plus tard, il menait une vie chaotique. Ce soir-là, le soir des cigarettes, nous avons un peu parlé du passé, je lui ai demandé pourquoi il s'était éclipsé de cette façon et pourquoi il avait choisi de vivre ainsi, dans la rue. *A priori*, c'était un homme qui avait des possibilités.

Puis, au fur et à mesure de notre discussion, certains souvenirs, cer-

ment ne peut se faire que dans la Beauté selon Diotima. C'est justement le rôle du philosophe de faire accoucher les âmes dans la Beauté afin qu'elle donne naissance des beaux discours (*logoi* en grec) et à de belles œuvres.

10. En 1946, Pasolini adhère au Parti communiste Italien, exclu en 1949 pour indignité morale, perdant du même coup sa place d'enseignant. En 49, il quitte Casarsa pour Rome. C'est le début d'une autre vie, d'une autre création. Confronté au sous-prolétariat romain, il se voit réduit pendant deux ans au chômage et à la misère avant de trouver un modeste emploi d'enseignant. Des bas quartiers romains, de l'enfer des « Borgatari » (banlieusards de Rome, de Ciampino ou de Ponte Mammolo) naît son premier roman : *Ragazzi di Vita* (*Les Mauvais Garçons*, 1955), auquel succèdera *Una Vita Violenta* (*Une vie violente*, 1959) – monde de prostituées, de souteneurs, de pédérastes, monde de la corruption d'où sourd une étrange pureté. Ces deux romans lui valent la notoriété mais il se voit, du même coup, intenter un premier procès pour obscénité – procès qui ouvre la voie à une longue série de persécutions judiciaires.

taines personnes que j'avais connues à l'époque, affleurèrent. Je travaillais alors dans une gare pour une entreprise de chargement et de déchargement de marchandises où je voyais défiler des gens de toutes sortes, des gens qui travaillaient une journée, puis qui repartaient, et avec lesquels je parlais un peu. Devant la gare, il y avait un tas de personnes, postées là, prêtes à faire n'importe quel travail, même des tâches difficiles, pourvu que ça ne leur prit pas plus d'une journée. Lustrini, à qui j'ai emprunté le nom pour ma pièce, venait travaillait là de temps en temps. Bref, je me souviens peu à peu de tout ce petit monde disparu, et, en rassemblant bout à bout ces morceaux de vie, tous différents les uns des autres, je réussis à écrire *Lustrini*<sup>11</sup>.

\*

*À partir de là, j'ai commencé à mieux me connaître, et j'ai compris combien il était inutile de « vouloir » écrire. Il faut simplement attendre. Tu t'y mets quand ça devient nécessaire, quand le texte doit être écrit. Ça ne peut pas être programmé. Ça ne marche pas comme ça. En tout cas, avec moi, ça n'a jamais marché, j'aurais bien aimé, mais non. J'ai appris que le moteur de l'écriture pouvait se nicher n'importe où, dans une phrase ou un mot, pourvu que cette phrase ou ce mot puissent se rattacher à d'autres événements antérieurs. La*

11. *Lustrini* est le texte qui clôt la tétralogie. Il fut représenté pour la première fois à Rome au Théâtre La Comunità, le 23 juin 1997 dans une mise en scène de Cherif.

12. Rodrigo de Castro, Melchor Campos (trad. italienne Luigi Brandajas, Mara Ravera), *Sabbia su Stammheim, uno spettacolo terrorista*, Studio Forma Editrice, Torino, 1979.

13. Dénomination courante donnée à la RAF (*Rote Armee Fraktion*, Fraction Armée Rouge), organisation terroriste née dans la République fédérale allemande en 1971.

14. Helmut Schmidt (né en 1918) homme politique social-démocrate. Il fut chancelier de la République fédérale allemande entre 1974 et 1982.

15. Il s'agit du groupe indépendantiste palestinien qui aida la RAF, en 1977, à détourner un Boeing 737 de la Lufthansa vers Mogadiscio. Leur intention était de pousser le gouvernement allemand à ouvrir les négociations pour la libération des terroristes, dont Baader, Raspe et Meins, arrêtés en 1972.

16. Ulrike Meinhof (1934-1976) journaliste et militante de l'extrême gauche allemande, elle

*phrase ou le mot ne te donnent pas toute la pièce, mais quand ils sont liés à un avant, à un passé, ils sont l'élément déclencheur d'où va surgir tout un dictionnaire, tout un passif, tout un univers que tu recèles à l'intérieur de toi. Mais la chose la plus importante, c'est l'imminence. L'imminence est indispensable pour faire du théâtre. L'imminence signifie que quelque chose doit advenir, à tout prix. Tu vas peut-être devoir mourir, te jeter sous un train, sauter par la fenêtre, que sais-je, n'importe quoi, pourvu que cela implique une imminence.*

### **MATÉRIAUX POUR UNE TRAGÉDIE ALLEMANDE**

En 1995, je vis sur un étalage un livre qui m'interpella. Le titre était *Sable sur Stammheim, un spectacle terroriste*<sup>12</sup>. C'était la reconstruction faite par deux journalistes cubains de toute l'histoire de la bande à Baader<sup>13</sup>. Ce livre contenait aussi la biographie des différents membres de l'organisation (qui étaient tous des fils de bonne famille comme l'on sait, le prolétariat semblant heureusement davantage s'intéresser au foot ou au loto...) ainsi que leurs photos.

Il y avait donc les portraits de Schmidt<sup>14</sup>, du commandant palestinien<sup>15</sup>, mais aussi d'Ulrike Meinhof, d'Andreas Baader et d'Hans Martin Schleyer<sup>16</sup>.

aidé, en 1970, Andreas Baader et Gudrun Ensslin à s'échapper de la prison où ils avaient été enfermés après l'explosion d'une bombe dans un magasin de Francfort. Dès lors, son nom fut associé à celui de Baader et des militants de la RAF, pour laquelle elle écrivit différents articles bien qu'elle n'ait jamais eu un rôle actif dans l'organisation du groupe terroriste. Elle fut arrêtée en 1972 et fut retrouvée pendue, dans sa cellule, le 9 mai 1976. Andreas Baader (1943-1977) fut le premier leader de la RAF. Il fut arrêté en 1972 et mourut en prison d'une balle dans la nuque. Les sources officielles émettent l'hypothèse d'un suicide. Hans Martin Schleyer (1915-1977) membre des SS sous Hitler. Après la Seconde Guerre mondiale, il rejoint Daimler-Benz où il gravit tous les échelons de la hiérarchie jusqu'au conseil d'administration dont il devient président dans les années 60. Il devient en même temps responsable de plusieurs organisations patronales. En septembre 1977, il est enlevé par la Fraction Armée Rouge puis il est assassiné le 18 octobre de la même année.

Peu à peu, ces personnes commencèrent à parler à l'intérieur de moi, à parler clairement, à plaisanter aussi. Alors je me mis à écrire des dialogues. Je lisais une page du livre, puis j'écrivais à partir de ça. Je ne voulais pas faire une pièce organique mais plutôt une pièce légèrement sarcastique, avec un dénouement tragique pour tout le monde : aussi bien pour Schleyer que pour la bande à Baader et tous ceux qui avaient participé au mouvement. Le travail final était assez conséquent, mais l'ordre chronologique des événements n'était pas du tout respecté. Il fallait donner un sens à tout cela.

J'écrivis alors un début et une fin en inventant la présence d'un vieil homme sur lequel s'ouvrirait et se refermerait l'histoire, comme si tous les événements racontés dans la pièce n'étaient en définitive que le rêve de cet homme. Il était important de donner une organicité à ces fragments de réalité, d'histoire inventée, à ces pages, ces épisodes. Je me suis donc appliqué à donner le plus de sens possible à cet objet théâtral, à ces *Matériaux pour une tragédie allemande*<sup>17</sup>, en gardant toujours à l'esprit mon intime conviction que l'histoire est par nature indéchiffrable, irrecevable. En effet, l'histoire est d'une complexité extraordinaire puisqu'elle concerne cinq ou six milliards d'hommes, des milliers et des milliers de lieux sur la terre et donc des points de vue innombrables et extrêmement différents. Il faut donc la transposer, composer une symphonie par exemple, comme le faisait Marco Pani ou les grands musiciens. Sinon, on fait un travail d'historien, et ce n'est pas ce qui nous intéresse au théâtre.

17. *Materiali per una tragedia tedesca*, édité par Ubulibri en 2000, obtient le Prix Riccione en 1997. La pièce fut représentée pour la première fois par Cherif au Théâtre Paolo Grassi de Milan, le 28 mars 2000.

18. *Stranieri* a été publié par Ubulibri en 2006 à l'intérieur d'une seconde tétralogie, définie par Franco Quadri comme la « Comédie de l'histoire en quatre actes » et qui inclut

## ÉTRANGERS

Ensuite, en 2000, juste après la mort de mon frère, j'ai écrit *Étrangers*<sup>18</sup>. J'ai imaginé un homme d'un certain âge (l'âge de mon frère environ), passant les derniers jours de sa vie reclus chez lui par peur des étrangers. Cet homme plutôt riche, propriétaire d'un appartement luxueux, avait commencé à adopter cette attitude paranoïaque depuis qu'un foyer pour Africains avait élu domicile à l'étage inférieur de son immeuble. Alors, de l'au-delà, arrivent la femme et le fils de cet homme pour lui porter secours, l'aider à mourir, l'assister dans sa mort et rendre sa solitude moins douloureuse. La pièce se conclut par un ballet entre les deux époux, et une série d'explications et de récriminations mutuelles.

## LA MAISON DE RAMALLAH

J'ai écrit *La Maison de Ramallah*<sup>19</sup> deux ans après, en 2002, à l'époque où les rapports entre Israël et la Palestine s'étaient à nouveau dégradés. Je tenais alors régulièrement compagnie à une amie immobilisée chez elle à cause d'une grave maladie. Pour se distraire, elle regardait beaucoup la télévision et j'en faisais autant. Une *imminence* s'est alors imposée très clairement à moi : une fille devait se faire exploser. J'ai donc imaginé un voyage où un père et une mère accompagnent leur fille cadette qui va se faire exploser. C'est une jeune fille qui a fait des études, qui est allée à l'université, mais qui se retrouve dans cette situation par le fait d'une sorte de fatalité, ou simplement du fait que son père a adhéré à l'*Organisation*, pour ne pas nommer le Hamas...

Le déroulement de l'histoire est logique, évident, et ne pose pas de problèmes. En revanche, j'ai rencontré deux difficultés importantes : d'une

*Conversazioni, La casa di Ramallah et La pace*. Le texte fut représenté pour la première fois dans une mise en espace de Cherif, à Udine, au Théâtre San Giorgio, le 11 juin 2000.

19. Le texte fut représenté pour la première fois à Benevento au Théâtre San Nicola, le 10 septembre 2004 dans une mise en scène de Paolo Coletta, scénographie de Roberto Crea.

part, la construction des dialogues dans une langue que je ne connais pas, et dont les références culturelles sont très éloignées des miennes, et, d'autre part, lorsque j'ai dû parler des justifications à commettre un tel geste.

Se faire exploser, même sur le sol de ton pire ennemi, qui a des enfants, des personnes qui, en définitive, n'ont rien à voir avec le conflit, reste un geste terrible, un geste qui porte atteinte à la pitié humaine, que nous devrions tous éprouver, même envers nos pires ennemis.

J'ai donc imaginé un train, un train corail, un de ces trains bringuebalants comme le Turin/Milan, où les portes des toilettes sont pleines de trous et de graffitis. Et le trio part avec un panier de provisions, en route vers Ramallah. Pendant le voyage, ils parlent sans discontinuer, de choses et d'autres, mais surtout de méchouia<sup>20</sup>. Puis on comprend peu à peu le but de leur voyage : en effet, le vieux va aux toilettes et dévisse le miroir derrière lequel est caché du plastique qui servira à emmitoufler la fille. Cet épisode est inspiré d'un fait divers que j'avais lu quelques années plus tôt dans le journal : pour passer la frontière à Chiasso, un contrebandier avait caché un sac d'argent derrière un miroir, mais le pauvre homme s'était fait attraper par la garde des finances.

Ils arrivent donc à la gare de Ramallah, ils se disent adieu, et la fille s'achemine vers son destin. Quand elle arrive à Jérusalem, pour se rendre au supermarché où elle doit se faire exploser, elle passe par la rue des Martyrs du Ghetto de Varsovie, par une place qui porte le nom d'une jeune femme de Minsk qui avait été pendue par les Allemands. C'était une partisane juive dont j'avais trouvé la photo dans un livre qui relatait toute l'histoire du peuple hébreu, depuis des temps immémoriaux jusqu'à la destruction du temple, puis la diaspora et tout ce qui s'en est suivi, jusqu'à l'époque actuelle. La photo de cette fille m'avait particulièrement frappé, c'était une belle fille, elle était à bord d'un camion avec un officier allemand qui était en train de lui passer la corde au cou. Le

<sup>20</sup>. Plat froid (tomates, oignons, ail, poivrons...) traditionnellement servi par les juifs d'Afrique du Nord avec du thon et des œufs durs.

regard de cette fille juste avant de mourir – elle devait avoir dix-sept ans tout au plus – était, non pas indifférent, mais presque fier. Ce regard m'avait énormément ému, et il m'importait d'évoquer cette image quelque part dans un texte.

Puis la jeune fille va se faire exploser. L'objectif n'est pas tout à fait manqué, mais les choses ne se passent pas comme prévu : elle s'échappe du supermarché et se réfugie dans un bar pour se libérer de l'explosif qu'elle a sur elle. Les deux propriétaires du bar – qui interviennent en miroir comme la figure des parents – lui indiquent la porte des toilettes, mais celle-ci, pour une fois dans ce pays où aucune porte ne ferme à clé, est bel et bien verrouillée. Ce détail sera donc fatal pour la fille et les propriétaires du bar. Par ailleurs, juste avant d'exploser, la fille confesse qu'elle n'a plus ses règles depuis trois mois...

Le fait d'avoir précisé le nom de la rue des Martyrs du Ghetto de Varsovie et la rue qui porte le nom de cette partisane de Minsk est bien entendu volontaire de ma part : quand j'étais jeune, comme tous mes amis, j'étais naturellement pro palestinien, car c'était un peuple exproprié, opprimé. Mais trente ans plus tard, ma façon de voir a légèrement changé. Après avoir lu différents livres comme *Histoire de la naissance d'Israël* de Stern Hell ou la biographie de Teodoro Herz par exemple, j'ai peu à peu pris conscience qu'Israël était un fait acquis sur lequel on ne pouvait pas revenir. Israël est le fruit d'une volonté, d'interventions innombrables, de l'argent des États-Unis... c'est aussi cela l'histoire. Donc je crois qu'Israël doit malgré tout pouvoir exister.

## LA PAIX

Après ce travail, j'ai eu envie de mettre en scène l'exil d'Arafat et Sharon, de les envoyer dans le désert, de les faire souffrir, de leur faire subir les pires situations. Pourquoi ? Parce qu'ils n'ont pas été capables de faire la paix. Alors je décide, moi, de les chasser de leurs terres, de les envoyer

en exil. Dans *La Paix*<sup>21</sup>, le personnage déclencheur de la farce est une femme, une sorcière peut-être, qui va prononcer l'interdit de l'eau et du feu et les envoyer dans le désert. J'ai eu cette idée après qu'un ami m'a raconté son dernier voyage en Tunisie. Il m'en parla de telle façon que j'ai eu envie de voyager. J'ai donc effectué mon propre voyage sur la carte géographique, et ainsi réfléchi aux lieux où ces deux âmes damnées allaient bien pouvoir aller se réfugier. Quelles expériences pénibles, difficiles ils allaient bien pouvoir subir. J'ai donc écrit différents épisodes comme celui par exemple où ils se retrouvent à Tunis dans un bureau pour les pauvres. Je me suis inspiré pour cet épisode d'un petit livre qu'une amie m'avait donné intitulé *Règles de comportement pour les pauvres de la ville de Syracuse*. C'est extraordinaire.

L'épisode de « La Ville des morts », lorsqu'ils écoutent la voix de Che Guevara<sup>22</sup> provenant du sous-sol, est inspiré en revanche d'une histoire que l'on m'a racontée selon laquelle il existerait au Caire, en Égypte, un quartier interdit d'accès, où les habitants vivraient en quelque sorte dans des tombes antiques, dans des souterrains que l'on peut voir d'en haut. Alors j'ai imaginé un épisode autour de cette ville enfouie.

Puis il y a le passage du « *Crotalus Horridus* », un horrible serpent dont la morsure est mortelle, mais dont le venin en homéopathie sert aussi pour soigner certaines maladies graves comme les tumeurs. J'aimais bien le nom de *Crotalus Horridus*. Comment peut-on soigner des gens avec le *Crotalus Horridus* ?! (*Il rit.*)

Puis il y a le désert, les hallucinations, les mirages, l'Oasis, etc., c'est une sorte

---

21. Le texte fut représenté pour la première fois à Rome, à la Casa delle Letture, le 6 juillet 2004, dans une mise en espace de la compagnie Quellicherestano.

22. Ernesto Rafael Guevara de la Serna, plus connu sous le nom de Che Guevara, né le 14 juin 1928 à Rosario (Argentine), exécuté le 9 octobre 1967 à La Higuera (Bolivie), est un révolutionnaire marxiste et homme politique d'Amérique latine, dirigeant de la guérilla internationaliste cubaine. Alors qu'il est jeune étudiant en médecine, Guevara voyage à travers l'Amérique latine, ce qui le met en contact direct avec la pauvreté. Ses observations pendant ces voyages l'amènent à la conclusion que les inégalités socio-économiques peuvent seulement être changées par la révolution. Il voyage au Guatemala afin d'apprendre des réformes

de fable mais qui ne finit pas mal, car ces deux personnes ne méritaient pas à mon sens l'honneur d'une fin tragique. La fin est donc plutôt ridicule, anti-héroïque, pour éviter absolument de les mettre sur un piédestal.

## CONVERSATIONS

Puis après *La Paix*, j'ai écrit *Conversations*. Cette comédie est née dans ma tête lorsque nous avons présenté à Naples, à la galerie Toledo, une lecture complète des *Matériaux pour une tragédie allemande*, à laquelle j'ai moi-même participé en prêtant ma voix au personnage du vieux qui ouvre et referme la pièce. Quand je suis rentré chez moi, après cette grande immersion dans *Matériaux*, j'ai écrit *Conversations*.

Que se passe-t-il dans cette pièce ? Et bien, les personnages de *Matériaux*, Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Ulrike Meinhof et tous ceux qui ont été retrouvés morts dans la prison de Stammheim ne sont en réalité pas morts. C'était un canular inventé par le gouvernement allemand pour ramener à la raison la bande de petits-bourgeois et les convertir aux modes de pensée de la police allemande de l'époque.

Le gouvernement avait mis en place un plan de restructuration de la personnalité. Chacun d'entre eux avait reçu une nouvelle identité et on leur attribuait une sorte de pension pour les reconvertir à la religion de la démocratie, pour empêcher que ne se propage au sein de la société le virus de la violence.

*L'imminence* dans ce cas-ci, est suggérée par la mort réelle, car le fait est que Raspe est réellement devenu fou en prison, et que Ensslin et Baader ont été retrouvés morts d'un coup de revolver. Puis il y a aussi une figure

---

entreprises par le président Jacobo Arbenz Guzmán, renversé quelques mois plus tard par un coup d'État appuyé par la CIA. Peu après, Guevara rejoint le mouvement du 26 juillet, un groupe paramilitaire dirigé par Fidel Castro. Après plus de deux ans de guérilla, ce groupe prend le pouvoir à Cuba en renversant le dictateur Fulgencio Batista en 1959. Guevara occupe ensuite plusieurs postes importants dans le gouvernement cubain, et écrit plusieurs ouvrages sur la pratique de la révolution et de la guérilla. En 1965, il quitte Cuba avec l'intention d'étendre la révolution au Congo-Léopoldville, sans succès, puis en Bolivie où il est capturé et exécuté sommairement par l'armée bolivienne entraînée et guidée par la CIA.

secondaire, Irmgard Moeller, la seule qui ait survécu aux nombreux coups de couteaux dont elle avait été victime, grâce au médecin de la prison. Ce médecin, dans la pièce, est celui qui écoute.

Ces personnages parlent pendant une heure et racontent ce qu'ils ont fait durant toutes ces années. La serveuse, qui est Irmgard Moeller, leur confie une lettre après leur avoir apporté à boire et à manger. Vers la fin de la pièce, cette lettre est décachetée d'une façon naturelle et banale, tout le monde pense en effet qu'il s'agit simplement de la pension. Mais la lettre est au contraire très brutale et dit ceci : « À la suite des attentats, de la situation, du terrorisme, nous, le gouvernement, décidons d'interrompre le programme de rééducation et vous invitons à vous présenter demain au bureau de police le plus proche afin que vous retourniez en prison. » Après cette lettre, chacun se suicide, comme cela est advenu dans la réalité : Andreas Baader se tire une balle dans la nuque, Ulrike Meinhoff se pend dans sa baignoire, etc.

J'ai voulu faire une pièce assez courte, d'une heure seulement, avec une structure un peu statique, beaucoup de paroles, à quatre ou cinq personnages, ce qui semble déjà trop, visiblement, pour les moyens du théâtre italien actuel.

#### **TRAITÉ DE PAIX**

J'ai ensuite écrit, au mois de janvier suivant, un gros travail d'une centaine de feuillets avec cinquante ou soixante personnages que j'ai intitulé *Traité de paix*. C'est le récit des péripéties de De Gaspari<sup>23</sup> – premier ministre et ministre des Affaires étrangères en 44-45 – qui doit conclure les préliminaires du traité de paix à la fin de la deuxième guerre mondiale. Il doit donc se rendre à Londres, à la Lancaster House, pour subir toutes sortes d'humiliations et écouter les harangues des vainqueurs contre l'Italie qui a perdu la guerre avec l'Allemagne et le Japon. Il y a plusieurs épisodes, dont celui où De Gaspari et le sous-secrétaire se font dépouiller par de simples douaniers, à Douvres, par pur plaisir de ven-

geance. À cette histoire, assez éloignée de la réalité, ou du moins traitée avec beaucoup de liberté, s'ajoute une histoire d'amour. De Gasperi tombe amoureux d'une princesse, mais le problème est que De Gasperi connaît assez mal les femmes, car il a l'habitude d'aimer en bon catholique et démocrate-chrétien : il est marié à une femme dévote, pieuse, une épouse qui l'aime, qui tient à lui, mais une épouse tout de même... C'est alors qu'il se retrouve face à l'impensable : une maîtresse. Bref, à la fin il y a un grand bal à Rome, au Palais Farnese (j'ai situé cette comédie dans trois lieux principaux : Sant'Andrea della Valle, Palais Farnese et Castel Sant'Angelo. Donc (*il rit*), je me suis fié à Puccini). Participent à ce bal aussi bien la princesse, dont De Gasperi est tombé amoureux, que sa femme qui a été informée de la soudaine extravagance du premier ministre. Cette dernière mène son enquête pour connaître le costume que portera la princesse le soir du bal et se fait immédiatement faire le même. Ainsi, quand De Gasperi croira embrasser la princesse, il embrassera en réalité sa femme. C'est un peu la comédie des quiproquos qui se terminera à Castel Sant'Angelo où De Gasperi, fou de rage, tentera à tout de prix de rencontrer le pape pour lui dire deux mots.

#### **OBSÈQUES SOLENNELLES**

Dans le dernier texte que j'ai écrit *Obsèques solennelles*, la femme de De Gasperi et la femme de Togliatti<sup>24</sup> se rencontrent trois jours après la mort du secrétaire du Parti communiste. De Gasperi était mort douze ou treize ans auparavant, et cette jeune femme, qui est en définitive Nilde Iotti, tente de soutirer des conseils et des suggestions auprès de la femme de De Gasperi, qui est veuve depuis de nombreuses années. La lionne cherche à résoudre une énigme, c'est-à-dire savoir si elle doit préférer l'amour ou la politique. Là encore, pas de dénouement tragique : on va vers la vie, vers l'amour, vers un dénouement heureux...

Lisbonne, 12 novembre 2005

23. Alcide De Gaspari (1881-1954), homme politique chrétien-démocrate italien. Il fut le premier président du Conseil après le Référendum de 1946 et la victoire du système républicain sur le système monarchique. Il resta au pouvoir jusqu'en 1953.

24. Palmiro Togliatti (26 mars 1893 - 21 août 1964), homme politique italien. En 1921, il fut l'un des membres fondateurs du Parti communiste italien.

# Bibliographie de l'auteur

## Éditions originales

Éditions Ubulibri, Milan

*Quattro atti profani : Stabat Mater* (1992) / *Passione secondo Giovanni* (1992) / *Vespro della beate vergine* (1993) / *Lustrini* (1995), 1997. Prix Riccione pour *Stabat Mater* en 1993 et pour *Passione secondo Giovanni* en 1997.

*Materiali per una tragedia tedesca* (1996) [*Matériaux pour une tragédie allemande*], 2000. Prix Riccione en 1997.

*Stranieri* (2000) [*Étrangers*] / *La Casa di Ramallah* (2002) [*La Maison de Ramallah*] / *La Pace* (2003) [*La Paix*] / *Conversazioni* (2004) [*Conversations*], 2006.

## Éditions françaises

Éditions Les Solitaires Intempestifs, Besançon

*Stabat Mater*, texte français Michelle Fabien, coédition Théâtre Gérard Philipe, Saint-Denis, 1998.

*Passion selon Jean*, texte français Jean-Paul Manganaro, coll. « La Mousson d'été », 2006, traduction réalisée dans le cadre de l'Atelier européen de la traduction, Scène nationale d'Orléans, sous la direction de Jacques Le Ny.

*Chère Médée* (2006), texte français Jean-Paul Manganaro, *LEXI/textes*, vol. 11, Théâtre National de la Colline/L'Arche Éditeur, Paris, septembre 2007.

## Traductions françaises inédites

Réalisées dans le cadre de l'Atelier européen de la traduction, Scène nationale d'Orléans, sous la direction de Jacques Le Ny

*Vêpres de la vierge bienheureuse*, texte français Jean-Paul Manganaro, 2006.

*Lustrini*, texte français Jean-Paul Manganaro, 2006.

## L'équipe artistique

### Sophie Loucachevsky

Après des études d'architecture, Sophie Loucachevsky assiste Antoine Vitez au Théâtre National de Chaillot **entre 1982 et 1986**. À Chaillot, elle montera *Madame de Sade* de Yukio Mishima, *Judas-Pilate* de Paul Claudel, *Les Désossés* de Louis-Charles Sirjacq.

Elle obtient, **en 1984**, la bourse de la villa Médicis hors les murs pour le Japon. C'est le début d'une longue série d'expériences professionnelles à l'étranger, au Japon, en Hongrie, en Roumanie, en Afrique (Afrique du Sud, Sénégal, Congo Kinshassa...) où, en même temps qu'elle travaille sur des textes d'auteurs classiques : Shakespeare, Marivaux, Claudel et Pouchkine, elle monte également des auteurs contemporains tels Jean-François Peyret, Louis-Charles Sirjacq ou Marina Tsetaeva, et commence à écrire sur l'identité.

**De 1987 à 1995**, elle travaille régulièrement au Théâtre de l'Athénée où elle monte entre autres *Phèdre* de Marina Tsvetaeva.

**En 1993**, elle mène un travail en Roumanie, *Six personnages en quête de...* qu'elle tournera pendant trois ans en France et à l'étranger.

**En 1994**, elle dirige la petite salle du Théâtre National de l'Odéon pendant une saison où elle crée, avec une cinquantaine d'artistes, une trentaine de spectacles à partir de la question de dire je. Le projet est élaboré avec Jean-François Peyret sous le titre de *Théâtre-Feuilleton*.

**En 1995**, elle commence une longue aventure avec l'Afrique du Sud.

**En 1997**, elle crée au Maillon de Strasbourg, *Fragments*, d'après une nouvelle du prix Nobel de littérature, Nadine Gordimer. Cette expérience se conclut **en 1998** en Nouvelle-Calédonie, par la commande, pour l'ouverture du Centre Culturel Tjibaou, d'un spectacle musical, *Jonas*. **En 2000**, elle crée à La Comédie de Reims puis au Forum des Images à Paris, *La Petite Planète*, d'après *Espèces d'Espaces* de Georges Perec.

**En 2003**, elle revient en Afrique du Sud comme artiste-résidente et monte en 2004, *L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* de Copi.

**En 2005**, elle est invitée chez Germaine Acogny au Sénégal à l'École des Sables pour mener un travail avec des danseurs professionnels issus de dix-huit pays d'Afrique.

Toujours en 2005, dans le cadre de La Mousson d'Été, invitée par Michel Didym, elle met en espace la pièce d'Antonio Tarantino, *Passion selon Jean*.

**En 2005-2006**, elle mène un travail avec Eugène Durif et les étudiants de l'ESAD sur *Le Banquet des Aboyeurs*. Ce travail est représenté au TEP dans le cadre de la résidence d'Eugène Durif.

**En 2006**, dans le cadre du Festival Paris-Beckett et à l'invitation d'Emmanuelle Laborit et de l'IVT, elle monte trois courtes pièces de Samuel Beckett, *Acte sans Paroles 1 et 2 / Va-et-vient*, en langue des signes et en langue française à la Ferme du Buisson puis à l'IVT.

Parallèlement à la création, et **depuis 1986**, Sophie Loucachevsky mène une carrière d'enseignante.

## Luc-Antoine Diquéro

### Théâtre

Formé à l'École Jacques Lecoq, il travaille au théâtre avec, notamment, Jean-Christian Grinevald ; Jorge Lavelli dans *Opérette* de Witold Gombrowicz, *Les Comédies barbares* de Ramon del Valle Inclán, *Greek* de Steven Berkoff, *Macbett* d'Eugène Ionesco, *Maison d'arrêt* d'Edward Bond, *C.3.3* de Robert Badinter, *Arloc* de Serge Kribus, *Slaves* de Tony Kushner ; Robert Cantarella *Baal* de Bertolt Brecht, *Monstre, Va* de Ludovic Janvier ; Michel Raskine *Une fille bien gardée* d'Eugène Labiche ; Anne-Françoise Benhamou et Denis Loubaton *Sallinger* de Bernard-Marie Koltès ; André Engel *Woyzeck* de Georg Büchner ; Jean-Louis Martinelli *Le deuil sied à Électre* d'Eugène O'Neill ; Christophe Perton *Médée et Les Phéniciennes* de Sénèque.

Comédien de la troupe du TNS **de 2001 à 2003**, il joue sous la direction de Ludovic Lagarde dans *Maison d'arrêt* d'Edward Bond ; Stéphane Braunschweig *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *L'Exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py, *La Mouette* d'Anton Tchekhov ; Giorgio Barberio Corsetti *Le Festin de Pierre* d'après *Dom Juan* de Molière ; Laurent Gutmann *Nouvelles du plateau S.* d'Oriza Hirata ; au Théâtre National de la Colline avec Alain Françon dans *Si ce n'est toi* et *Naître* d'Edward Bond. Dernièrement avec Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff *L'Affaire de la rue de Lourcine* d'Eugène Labiche.

### Mise en scène

Il réalise plusieurs mises en scène dont *For the good times*, *Elvis* d'après Denis Tillinac, créé au TNS **en 2000** dans lequel il joue également.

### Cinéma/Télévision

Il tourne notamment avec Andrej Wajda, Philippe de Broca, Jean-Pierre Sentier, Philippe Labro, Bob Swaim, Med Hondo, Jean-Louis Lorenzi.

## Christophe Odent

Entre au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris où il suit l'enseignement de Jean-Paul Roussillon, Jean-Pierre Miquel, Pierre Debauche.

### Théâtre

Il joue notamment sous la direction de Jean-Michel Ribes *On loge la nuit-café à l'eau* de Jean-Michel Ribes ; Jean-Marie Simon *Intrigue et amour* de Friedrich von Schiller ; Antoine Vitez *Hamlet* de Shakespeare, *Lucrece Borgia* de Victor Hugo ; Sophie Loucachevsky *Adelbert le Botaniste* d'après *La Merveilleuse Histoire de Pierre Schlemihl* d'Adelbert von Chamisso, *Les Désossés* de Louis-Charles Sirjacq ; Jean-Hugues Anglade *Great Britain* d'Edward Bond ; Jean-Luc Porraz *Contes d'avant l'oubli* d'Isaac Bashevis Singer ; Félix Pradel *Le Mariage* de Nicolai Gogol ; Muriel Mayette *Qui veut noyer son chien* (création collective), *Les Gnoufs* et *Sortie de Théâtre* de Jean-Claude Grumberg ; Bruno Bayen *À Trois Mains* de Bruno Bayen ; Jean-Louis Martinelli *Œdipe le Tyran* de Sophocle ; Michel Didym *Le Langue-à-langue des chiens de roche* de Daniel Danis, *Ma Famille* de Carlos Liscano ; Catherine Gandois *Un si joli petit voyage* d'Ivane Daoudi.

### Cinéma/Télévision

Il tourne entre autres avec Maurice Pialat, Jean-Luc Godard, Gérard Mordillat, Philippe Venault, Maurice Failevic, Denys Granier-Deferre, Serge Moati, Bertrand Tavernier, Claire Devers, Pierre Salvadori, Jean-Paul Rappeneau, Éric Heumann, Jean-Hugues Anglade, Jeanne Labrune, Laurent Heynemann, Gérard Pires, Emmanuelle Cuau, Olivier Dahan, Jean-Pierre Sinapi.