

## Introduction par Jean-Paul Manganaro

Texte paru dans 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* (1) 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, édifiée 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 proletariat* 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'effacement 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 crucifié –, 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 grammaire, 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 bêgaiement 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 perte, 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 bienfaisances et des bienséances qui polissent jusqu'à la vie imposée 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 dérives 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

1. Le texte *Chère Médée*, écrit en 2006, n'appartient pas à la tétralogie des actes profanes. Il vient de paraître dans *LEXI/textes 11* (Théâtre National de la Colline/L'Arche Éditeur, Paris, septembre 2007), dans le texte français de Jean-Paul Manganaro. Il s'agit d'un court texte de théâtre, une

transposition du thème de *Médée* pour 2 personnages (*une femme de 50 ans, émaciée ; un vieillard de 70 ans*), où seule la femme prend la parole.