

DU MÊME AUTEUR
chez le même éditeur

Contre la télévision
traduction H. Joubert-Laurencin & C. Michel

Le dada du sonnet
traduction H. Joubert-Laurencin

PIER PAOLO PASOLINI

Théâtre 1938-1965

traduit de l'italien par
Hervé Joubert-Laurencin
&
Caroline Michel

et du frioulan par
Luigi Scandella

Préface
Hervé Joubert-Laurencin

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

Titres originaux

La sua gloria – Edipo all'alba – I Turcs tal Friul
I fanciulli e gli elfi – La poesia e la gioia
Un pesciolino – Vivo e Coscienza
Italie magique – Nel '46 !
Progetto di uno spettacolo sullo spettacolo

© 2005, ÉDITIONS LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS
Château La Bouloie – 1, chemin de Pirey – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 2-84681-133-4

photo de couverture © « Manuscrit de l'auteur »
Avec l'aimable autorisation de Graziella Chiarocci
et du Cabinet Scientifique Littéraire G.P. Vieuzeux, fonds « Pier Paolo Pasolini ».
Toute reproduction ou duplication est interdite.

SOMMAIRE

PRÉFACE	7
SA GLOIRE [EXTRAITS] (1938)	27
ŒDIPE À L'AUBE (1942)	53
LES TURCS AU FRIOUL (1944)	101
LES ENFANTS ET LES ELFES [EXTRAITS] (1944-1945)	141
LA POÉSIE OU LA JOIE (1947)	155
UN PETIT POISSON (1957)	193
VIF ET CONSCIENCE [PROJET DE BALLET] (1963)	209
ITALIE MAGIQUE (1964-1965)	219
1946 ! HISTOIRE INTÉRIEURE (1947-1965)	235
PROJET POUR UN SPECTACLE SUR LE SPECTACLE (1965) ...	329
NOTICES ET NOTES	335

PRÉFACE

SITUATION DE CET OUVRAGE

La présente édition française du théâtre de Pasolini constitue pour plusieurs raisons une découverte, et une découverte nécessaire.

D'abord Pasolini n'a pas été connu, de son vivant, pour son théâtre : l'Italie l'avait oublié, la France n'a jamais pu l'imaginer. Il n'y eut aucun passeur, la chose était trop enfouie, trop intérieure, le cinéma trop visible pour les Français, la poésie trop aveuglante pour les Italiens. Après sa mort, s'inventa une reprise prudente et ambiguë des traces laissées par l'auteur, qui n'avait monté qu'une seule fois, réputée, abusivement, catastrophique, sa pièce *Orgie*, en 1968 à Turin, et surtout qui avait laissé, à la même époque, une bombe à retardement : son *Manifeste pour un nouveau théâtre* que j'ai toujours lu, personnellement, comme un pastiche de brûlot avant-gardiste propre à effrayer les intellectuels de son temps.

Ensuite, Pasolini n'a été longtemps connu que pour son théâtre d'après 1966.

On monta petit à petit les six tragédies qu'il avait écrites dans la seconde partie des années soixante, à commencer par la seule qu'il avait publiée en ouvrage,

en 1973 : *Calderón* (outre les deux déjà citées, *Pylade*, *Affabulation*, *Porcherie*, *Bête de style*, publiées par Garzanti peu après sa mort). En Italie, Luca Ronconi montait Pasolini posthume presque contre lui, considérant qu'il avait été tout sauf un homme de théâtre, et que ses pièces mêmes en témoignaient, écriture de poète qui jouait avec le pouvoir et la renommée ; Stanislas Nordey l'imiterait à sa manière en France, après 1988, date du début des traductions des six pièces connues (jusqu'en 1990), non en cherchant à jouer Pasolini contre lui-même, mais bien comme s'il s'était agi des manuscrits retrouvés d'un poète fourvoyé dans un monde qu'il ne connaissait pas, écriture de prophète qui se justifiait du mythe de l'auteur dissident que les années soixante-dix avaient nettement établi en France (et qui divergeait curieusement de plus en plus d'une mythologie négative ou coincée au sein de l'intelligentsia italienne). Le siècle appartenait au metteur en scène. Sans eux, du reste, pour cette raison, Pasolini n'aurait pas eu le succès posthume d'écrivain de théâtre qu'il eut, et qu'il a aujourd'hui auprès des jeunes générations théâtrales en Europe.

Sa gloire posthume renversante entamée, l'œuvre complet du théâtre de Pasolini est cependant demeuré inconnu, même en Italie, hormis chez de rares spécialistes. Le huitième volume des Œuvres complètes (dont la publication est aujourd'hui achevée : 1998-2003, dir. Walter Siti, éd. Mondadori), paru en 2001, et consacré au théâtre, a donc constitué, plus que les autres, une véritable surprise en révélant au public plusieurs inédits, des titres, des textes, des contextes dont on ignorait l'existence même. Seul le drame en un acte écrit en langue frioulane : *Les Turcs au Frioul*, avait fait l'objet d'une publication en volume dès

1976, et était mieux connu de ceux qui s'intéressaient à l'œuvre de Pasolini.

Le présent ouvrage en présente cependant la première traduction française, de même qu'il reprend les neuf autres œuvres écrites en italien et rassemblées dans la publication italienne de 2001. L'ensemble couvre la période 1938-1965, celle donc qui précède le moment d'*Orgie*, du *Manifeste*, et de la désormais fameuse maladie qui tint Pasolini alité en avril 1966, événement qu'il s'acharnait à situer un an plus tôt, lorsqu'il en parlait comme d'une pierre milliaire marquant le début de son théâtre, recommençant le même lapsus dans tous ses entretiens.

La répétition s'explique par le fait que Pasolini fut le mythographe ingénu de lui-même, et savait raconter plusieurs fois son histoire, avec précision.

Ainsi son arrivée à Rome s'était faite « comme dans un roman », s'était écrite comme « une page de roman » ; ainsi l'écriture de son théâtre deviendrait-elle, sans qu'il ait besoin de l'explicitier, une nouvelle de Tolstoï. Il serait un nouvel Ivan Illich, soulagerait ses jambes de malade en les appuyant sur les épaules du théâtre : il écrirait un théâtre strindbergien dans les fièvres. « Ange plein de santé, connaissez-vous les fièvres ? » La petite mythologie qui fait tenir tout le théâtre de Pasolini dans ce mois de convalescence ne vient pas de lui, mais, comme toujours, du paratexte pasolinien, de la critique qui n'a plus qu'à faire tourner les clés que l'auteur lui a élégamment fournies – mais les œuvres se réservent l'ornement des serrures !

Ainsi le théâtre pasolinien remonte-t-il très loin : 1938 ! puisque c'est lycéen qu'il participe à un concours dramatique et rédige, à cette occasion, une pièce de théâtre en bonne et due forme : *Sa gloire* – c'est le

cas de le dire, il gagne le concours – qui mérite plus que d’être observée d’un œil amusé tant le jeune « cap. avant-gardiste » qui, il est vrai, n’a pas encore dix-sept ans, est sérieux et sûr de lui (« cap. » est le grade que lui réserve l’embrigadement fasciste de la jeunesse : capitaine ? ou caporal ? bien avant qu’adulte il ne devienne le capitaine et avant-centre de son équipe de football). Ensuite trois pièces sont écrites autour de l’âge de vingt ans (son premier *Œdipe* – il en écrivit un pour le cinéma un quart de siècle plus tard – ses *Turcs* et ses *Elfes*), dont deux très importantes. Quand il a vingt-cinq ans, son théâtre fait preuve d’un sidérant réalisme psychologique (*La Poésie ou la Joie*), quoi- que l’on se croirait dans un dialogue de Wilde. Au même âge il débute la longue écriture de sa très bien nommée *Histoire intérieure*, qui ne trouvera un aboutissement scénique qu’en 1965, dans une version particulièrement fantasmagorique, l’une des « histoires intérieures » possibles plutôt qu’une version définitive qui annulerait les autres, ce qui en fait l’équivalent de *Bête de style* pour la seconde période, cette pièce qu’il récrivit jusqu’à la veille de sa mort, et qui devait coller, disait-il, à la propre avancée de sa biographie : la suite, donc, de son « histoire intérieure ». Dix ans plus tard, autour de 1960, le théâtre lui revient, à Rome (le *Poisson*, le ballet chanté *Vif et Conscience* pour rencontrer sur son terrain – l’autre terrain méconnu de Pasolini : la musique – le grand Maderna et le cabaret néo-brechtien de l’*Italie magique*.) Marquant symboliquement, pour nous aujourd’hui, la fin d’un cycle qui appelait une renaissance, une reprise concertée qui pourrait s’appuyer sur toute cette intense et longue expérience tout en la faisant disparaître pour longtemps de toute reconnaissance publique, Pasolini écrit

en 1965 un petit texte d’une grande finesse envelop- pant le théâtre comme idée et comme topologie autour de la figure d’un des quelques hommes qu’il admire sur la terre, Carlo Emilio Gadda : *Projet d’un spectacle sur le spectacle*.

Enfin la présente édition est aussi une découverte parce qu’elle donne à lire pour la première fois l’intégralité de la tragédie écrite à vingt ans par Pasolini (dont les œuvres complètes en italien n’ont présenté que deux extraits) : *Œdipe à l’aube* – certes en langue étrangère, mais toute vraie œuvre n’est-elle pas écrite dans cette langue de personne, et Pasolini ne s’est-il pas exclamé, un jour de colère, que ses tragédies feraient mieux d’être jouées partout sauf en Italie. Les éditions des Solitaires Intempestifs, en la personne de François Berreur, et Graziella Chiaricossi, dépositaire de l’héritage Pasolini, doivent être, chacun pour leur part, affectueusement remerciés pour avoir accordé leur confiance à Caroline Michel et à moi, traducteurs du présent ouvrage, et rendu possible une recherche fructueuse aux archives Pasolini déposées au cabinet Vieusseux, à Florence. Nous avons rétabli l’intégralité de la pièce à partir de 72 pages de manuscrit : le détail qui pourra intéresser le lecteur italien ou spécialisé est résumé en notice. Nous avons été aidés par un amour commun immodéré pour l’œuvre de Pasolini et par l’urgence inquiète qu’offre l’exercice de la traduction, *a fortiori* en duo. (Nous revendiquons une traduction à deux pour les neuf pièces traduites de l’italien ; *Les Turcs au Frioul* est traduit du frioulan par Luigi Scandella.)

Ainsi la découverte est nécessaire car il n'est plus possible d'ignorer la relation, peut-être épisodique mais néanmoins réelle et jamais démentie, que Pasolini entretint avec le théâtre. Nécessaire parce qu'il n'est plus possible de faire semblant de croire que Pasolini tombe du ciel de la littérature et son théâtre d'un seul lit de souffrance. Nécessaire parce que, là encore, comme pour : le cinéma, la narration romanesque, la critique littéraire, la critique d'art, la critique de cinéma, l'expérimentation des formes poétiques, la politique et la théorie des signes, avec le théâtre Pasolini est imprenable et autre, varié, contradictoire, miroitant, inattendu et irrémédiablement sérieux, bref vivant et impossible à momifier.

PASOLINI ET LE THÉÂTRE

Un nouveau danger dans la description, maintenant que nous avons du nouveau, consiste de fait à surévaluer le théâtre chez Pasolini.

(Pour filer la métaphore du « trousseau de fausses clés », disons qu'il ne s'agit pas de jeter la clé proposée par l'auteur et de croire qu'on pourrait alors coller son œil au trou de la serrure pour observer « le vrai Pasolini » : Buñuel a montré que c'était une bonne manière de s'aveugler à nouveau.)

Avec cet homme, il faut penser toujours à ramener la spécialité, le genre constitué, la catégorie, à la formidable interdisciplinarité en acte de son œuvre, à son *indisciplinarité* fondamentale. La théorie du « cinéma de poésie » n'a de véritable intérêt qu'à rapatrier dans le cinéma qui croyait en être libéré, la distinction prose-poésie et sa frontière mobile, d'autant qu'elle amène avec elle, depuis le siècle dernier, la frontière de

la frontière, à savoir celle qui sépare l'ancien du nouveau, la tradition de l'avant-garde ; et Andrea Zanzotto a raison quand il explique que le principe directeur de l'œuvre pasolinienne est l'utopie réellement avant-gardiste (« plus moderne que tous les modernes ») d'une unité super-poétique : elle seule permet de transcender les genres. Toute véritable saisie de l'œuvre de Pasolini est vouée à la transversalité. Les grandes synthèses sur son œuvre ont toujours été profondément ennuyeuses et sclérosantes.

Le principal élément de la relation non académique de Pasolini au théâtre me semble ainsi résider, plus que dans les relations anecdotiques aux hommes ou aux œuvres de l'art dramatique, qui certes ont leur importance en tant que constituant le rapport à la réalité et que je vais tenter d'énumérer brièvement, dans sa *théâtralité naturelle*.

Il n'avait rien d'un histrion, et fut le contraire d'un intellectuel médiatique (aucun plan média, rien qu'un artisanat très démodé de la relation à la république des Lettres), il ne s'agit donc pas de cela, ni non plus du double scandaleux qui lui colla aux basques sa vie durant, simple *effet pervers* de son aura naturelle et de l'exceptionnelle logique de sa lucidité, fatalement insupportable aux imbéciles. Il s'agit d'un mode d'être, plus mystérieux et plus concret à la fois, qui en fait le grand artiste des mises en scène de la vie quotidienne (à condition de bien entendre par là : ce qui excède radicalement le naturalisme psychologique et relie le réalisme au cosmos) ; après tout, Pasolini fut un contemporain d'Erwin Goffman, et son amour secondarisé des constructions abymées du *teatro mundi* de Calderón et de Shakespeare n'ont pas d'autre explication : le monde est théâtre, la vie est la langue naturelle des humains et le cinéma la langue écrite de cette réalité.

J'ai été contraint par le démon à écrire les choses que j'avais accumulées dans le cœur pendant la ségrégation du mal.

« Les choses » sont les six nouvelles pièces de théâtre appelées à se manifester comme le « nouveau théâtre », le mal est l'ulcère dont Pasolini se remet doucement en avril 1966 et qui le contraint provisoirement, mais c'est déjà trop, à la ségrégation des humains, le destinataire de la lettre – car ce n'est qu'une lettre – un homme d'église qui pourrait produire son film sur saint Paul (lettre à Don Cordero : avril 1966). Début du mythe du théâtre malade, certes, voire du théâtre de confession (car c'en est – et ce n'en est pas – une !), mais aussi lucidité interne, et parfaitement sincère, sur la nécessité du dramatique et du tragique dans sa vie.

L'ancienneté de *Sa gloire*, comme l'ancienneté des autres tentatives d'écriture théâtrale non abouties contenues dans le bloc-notes vert de ses seize ans (voir Notice de *Sa gloire* en fin de volume), écrit à la plume et au crayon à papier d'une écriture fine et nerveuse, déjà très adulte, déjà si sûre d'elle-même, atteste en effet que le démon du théâtre est en Pasolini (mais, pour reprendre le fil de mon propos sur les catégories : ne l'habitant ni plus ni moins que le démon de l'analogie, le démon de la logique, le démon du cinéma, le démon de la poésie, le démon de la politique, le démon de la peinture, le démon du sexe, et quelques autres esprits intensifs de l'intervalle, comme les décrivait Gilles Deleuze pour les opposer aux simples dieux qui sillonnent et qui bornent).

Après cette période adolescente, dès le début, l'écriture, narrative comme poétique, de Pasolini recourt fréquemment à la métaphore théâtrale, mais aussi, plus directement, à la forme dialoguée. Prenons un exemple : son tout premier recueil,

Poèmes à Casarsa, publié à compte d'auteur, contemporain d'*Œdipe à l'aube*, est divisé en deux parties, et la seconde est un long dialogue d'une mère avec son fils ; les deux protagonistes se répondent en quatrains de *settenari* (septénaires : vers de 7 pieds) ; c'est ce que fait aussi Œdipe lorsqu'il répond sans répondre au chœur et aux ménades ; ainsi, dans un des tableaux vivants en couleur, populaires et affaissés, de *La ricotta* (court métrage de 1963), les pleurs de Marie aux pieds de son fils crucifié, gémissant en play-back :

*Figlio, l'alma t'è 'scita,
figlio de la sparita,
Figlio bianco e vermiglio,*

avec ce rythme et ce ton si particuliers qu'on l'enregistre pour toujours dans sa mémoire de spectateur, ne sont-ils pas seulement une moquerie ajoutant par contraste au grotesque de la situation, mais aussi les martelliens, ou doubles septénaires (forme métrique que Pasolini reprend et rejoue dans le poème « Récit » des *Cendres de Gramsci*), des *Laudes* de Jacopone da Todi, un poète religieux du XII^e siècle certainement très important par son archaïsme même pour Pasolini, ce chef de file idéal de ce que Gianni D'Elia nomme « l'avant-garde de la tradition ».

Cette forme dialoguée d'avant l'invention de la perspective que sont les *Laudes* de Jacopone, est-elle du théâtre naturaliste ou de la peinture maniériste ? de l'image-son cinématographique ou de l'affect abs-