

Les Turcs au Frioul: quand l'Histoire porte les interrogations de Pasolini

Bernadette Rey Mimoso-Ruiz

Pasolini dramaturge est, sans doute, méconnu bien que célébré depuis sa disparition. La pièce de jeunesse Les Turcs au Frioul (1944) annonce la problématique qui traversera toute l'œuvre de l'écrivain en exprimant son constant paradoxe où se côtoient l'engagement politique et une forme de spiritualité, à l'ombre de la figure maternelle.

À ce moment de sa vie, Pasolini, en retrait des événements de la progression des nazis dans le Nord de l'Italie, opte pour une résistance intellectuelle tant au pouvoir central italien qu'aux ravages guerriers. Le long débat villageois qui constitue les dialogues de cette courte pièce met en lumière une situation dramatique dans l'attente d'une invasion destructrice qu'éclaire l'alternance du frioulan et du latin, opposant ainsi deux attitudes.

Le recours à l'Histoire, qui situe la pièce dans un cadre médiéval, préfigure d'autres œuvres qui puisent dans un passé transfiguré, et renvoie à l'immobilisme de l'Église contemporaine tout en célébrant une langue « rugueuse » dans ce que le frioulan comporte et qui anime les élans héroïques des jeunes personnages.

Fils d'un militaire et d'une institutrice, Pier Paolo Pasolini a vécu une enfance ballottée entre les divers lieux de résidence du père¹, mais Casarsa Della Delizia² demeure le point d'ancrage de l'enfance, l'espace de liberté et de nature qui sera le lieu de la révélation de la poésie, de l'écriture et des découvertes tant intellectuelles qu'intimes. Il n'est donc pas surprenant que le dialecte frioulan³ prenne de l'importance puisque lié à une stabilité rassurante et à Susanna sa mère, entièrement dévouée à ses enfants. Sans vouloir considérer le frioulan comme une langue maternelle, il n'en est pas moins vrai qu'elle est celle des affects, de l'entrée en littérature⁴ et, d'une certaine manière, de la résistance. L'attraction pour cette langue « rugueuse », populaire⁵, préfigure les choix à venir du *romanesco* de son premier roman publié⁶ et des dialogues d'*Accattone* et de *Mamma Roma* lorsque le cinéma se joindra à la poésie. De fait, ainsi que le note son cousin Nico Naldini :

Les poètes provençaux et les premières études de philologie romane font résonner d'une manière nouvelle les lieux frioulans, combent d'échos historiques le parler paysan et en font ressortir l'ancienne pureté ladine⁷, de zone

marginale « solide et grise ». [...] C'est ainsi que commencent pour Pier Paolo le goût des recherches archaïques, du mystère paysan et de la nostalgie du « temps présent »⁸.

Si la poésie frioulane de Pasolini a connu, dès ses débuts, une certaine notoriété, les écrits dramatiques sont demeurés longtemps dans une discrétion médiatique, très exactement jusqu'en 1968, quand sa pièce *Orgia* a été montée, et surtout après sa fin tragique, selon le principe qu'un auteur mort est un auteur à redécouvrir. De fait, ainsi que le souligne Hervé Joubert-Laurencin, « Pasolini n'a été longtemps connu que pour son théâtre d'après 1966⁹ », c'est-à-dire une fois que le cinéma lui eût donné une renommée. Toutefois, il note l'intérêt précoce pour le théâtre : « Celui-ci remonte très loin dans le temps puisque la première pièce écrite l'a été en 1938¹⁰. »

Ainsi la pièce en un acte *Les Turcs au Frioul*, écrite en mai 1944¹¹, a-t-elle été longtemps négligée, voire ignorée, d'une part en raison de la langue frioulane¹², et d'autre part par la thématique qui laissait croire à une fantaisie historique sans grand intérêt, un élan d'un jeune homme en devenir. On doit à l'initiative de Walter Siti¹³ la mise en lumière d'un Pasolini

dramaturge et, curieusement, nous dit H. Joubert-Laurencin, « Seul le drame en un acte écrit en langue frioulane : *Les Turcs au Frioul*¹⁴, avait fait l'objet d'une publication en volume dès 1976¹⁵, et était mieux connu de ceux qui s'intéressaient à l'œuvre de Pasolini¹⁶ ». Une diffusion plus large en revient également à Elio Di Capitani en 1995. Mario Brandolin rappelle la position du metteur en scène :

Mais les années 90 sont également marquées par la rencontre avec un grand auteur italien : Pasolini. En 1995, il crée pour la Biennale Teatro *I Turcs tal Friul*, une œuvre de jeunesse du poète frioulan, en confiant à Lucilla Morlacchi la direction d'un casting très nombreux d'acteurs et de chanteurs qui interprètent les magnifiques chœurs de Giovanna Marini. Et le binôme Pasolini et Marini accompagne également un autre projet important de De Capitani, *L'Orestide*, mis en place en 1999¹⁷.

Un drame en un acte

Casarsa exerce une attraction très forte sur l'imaginaire pasolinien en raison des légendes qui circulent autour de la famille Colùs¹⁸, lui accordant une noblesse à laquelle l'auteur demeure attaché et dont Susanna Colussi-Pasolini fait état dans son ouvrage publié à titre posthume¹⁹.

L'écriture des *Turcs au Frioul* recourt à un épisode précis relaté « sur une dalle murée dans l'église Santa Croce de Casarsa », nous dit Enzo Siciliano, que Pasolini théâtralise :

1499 LE 30 SEPTEMBRE / A LA DATE CI-DESSUS
VINRENT LES TURCS / DANS LE FRIOUL ET ILS TRA-
VERSÈRENT LA VILLE / ET NOUS, MATTIA DE MON-
TICO ET ZUANE / COLUSO FÎMES VCEU DE FAIRE
CET / TE SAINTE ÉGLISE S'ILS NE FAISAIENT PAS DE
DÉGÂTS ET PAR LA GRÂCE DE LA / MADONE NOUS
FÎMES EXAUCÉS ET / NOUS AVEC LA MUNICI-
PALITÉ FÎMES LA PRÉS / ENTE ÉGLISE ET NOUS LES
COMPAGNONS BASTI / AN DE LACRUZ ET ZUAN
DE STEFANO / GAMBLIM LA FÎMES DÉCORER LE / 7
SEPTEMBRE 1529²⁰.

De facto, il retient de la complexe histoire du Frioul les invasions turques du xv^e siècle alors que la région est sous domination vénitienne depuis 1424 en contrepartie d'une période de paix et de prospérité jusqu'à l'entrée des Turcs en 1472, que les armées vénitiennes parvinrent à repousser. Cependant, en 1477, des attaques dans le bas Frioul (de l'Isonzo au Livenza) ranimèrent les combats durant deux décennies et en 1499, 132 villages furent brûlés jusqu'à Porcia. *A contrario*, curieusement, Casarsa fut épargnée.

Pour sa pièce, Pasolini exploite cet événement dans un tableau de la vie rurale paisible que vient briser l'annonce de l'arrivée des Turcs qui ont franchi l'Isonzo et se rapprochent dangereusement de Casarsa. S'en suit un débat entre les villageois sur la conduite à tenir : se placer sous la protection de la Vierge ou prendre les armes.

Dans le contexte médiéval où chrétienté et islam s'affrontent régulièrement et plus encore depuis la chute de Constantinople (1453), les Turcs figurent l'Antéchrist et leurs guerres de conquête s'apparentent dans l'esprit populaire à un châtement divin. Dans son remarquable article, Andrea Martignoni insiste sur ce sentiment de terreur :

Chaque conquête militaire des Turcs conduit à une puissante réactualisation des images et des peurs eschatologiques relayées dans les milieux ecclésiastiques mais aussi par les prédicateurs. Si l'Antéchrist cristallise donc l'univers du mal, du péché et de la tentation, se fait jour en Occident, surtout à partir de la biographie du moine Adson, une interprétation de plus en plus personnalisée de l'Antéchrist. On l'identifie alors à un personnage historique parfois du passé, le plus souvent du présent et quelquefois aussi du futur. Il s'agit d'un processus d'individualisation historique de l'Ennemi. Le Turc, en ce xv^e siècle, est l'autre par excellence : il fascine et il effraye²¹.

Ainsi la première mention des Turcs dans la version théâtrale prononcée par Zuan Gamblin

rappelle-t-elle les heures des Barbares du v^e siècle : « Les Turcs sont ici tout près, en train de détruire, de brûler, de tuer » (107), et plus précisément les invasions des Huns quand il affirme « Ils brûlent tout, ils détruisent tout. Ils ne laissent même pas un brin d'herbe²² » (116), ou encore : « Les Turcs c'est comme le Diable. » (108)

La date de l'écriture des *Turcs au Frioul* autorise à considérer la pièce comme une vision des années terribles de la fin de la Seconde Guerre²³, d'autant que les soldats avaient été recrutés parmi les Cosaques, autres figures lointaines et redoutées pour leur cruauté. Il n'est pas surprenant que la terreur médiévale se réanime au moment où les troupes nazies sont aux prises avec les résistants communistes, alors que la province appartient à l'Allemagne depuis l'année précédente²⁴ et que Mussolini s'est réfugié dans la république fantôme de Salò (23 septembre 1943-26 avril 1945).

Toutefois, au-delà de la transposition historique, il faut noter que la mise en scène du petit peuple de cette bourgade préfigure l'intérêt que l'auteur a accordé toute sa vie aux marginaux, aux laissés pour compte, ainsi que le crie Meni : « Mais ici, au fond des champs, perdus au milieu de quatre maisons grises de fumée, dans un trou du Frioul, comment ferait le Seigneur pour penser à nous ? On naît, on vit et on meurt. Et Lui n'en sait rien. » (106)

De fait, la pièce réunit « sous le portique de la maison des Colùs » quatorze personnages nommés. Parmi eux, cinq appartiennent aux Colùs : la mère (Lussia), un oncle ou le père (Zuan) et trois fils (Pauli, Meni et Nisiuti), tous dans l'attente angoissante de l'arrivée des Turcs dont ils surveillent les avancées. La présence de deux générations permet d'introduire le rappel de l'année 1472 dont les plus anciens conservent le souvenir (114). Se joignent à eux le maire de la commune et ses conseillers, les villageois, ainsi que le prêtre de la petite église dont le nom n'est pas mentionné²⁵. Ce relatif anonymat fait sens : il n'existe que par sa fonction et représente à lui seul le clergé tout entier et tout puissant, comme le laisse entendre la dernière réplique : « Serrons-nous dans l'ombre de nos maisons. Chrétiens, sans

plus jamais rien nous demander. Nous, qui ne sommes rien, blottissons-nous, ici, dans le giron du Seigneur. Amen. » (137)

La mise en scène du monde paysan de Casarsa renvoie au théâtre antique avec la présence du chœur des villageois qui accompagnent le prêtre (121) et celui des Turcs nommément désignés dans la didascalie (127), mais aussi à une reconstitution rurale de l'agora grecque où se tenait les débats entre les citoyens athéniens. Le chant des Turcs qui résonne au loin est porteur d'une menace placée sous le signe de la lune, l'astre éteint est relié à la mort : « Lune, infinie la lumière de ta sphère / brille dans la sérénité des vieux morts. » À l'inverse du soleil, dédié à la vie, elle est, dans sa plénitude, l'éclairage métallique des armes. La poésie macabre du chant, seule insertion en vers dans le texte, rappelle, dans un contexte différent, celle du *Romancero gitano* de García Lorca²⁶.

En revanche, si la tragédie grecque se déroule du lever au coucher du soleil, *Les Turcs au Frioul* est une pièce nocturne qui s'ouvre sur le dîner, sous « la lumière de la lune » (124) et d'un ciel étoilé (130), mais surtout éclairée des feux rougeoyants des incendies des villages voisins, préparant le dénouement qui voit le retour du corps sans vie de Meni. Ainsi la densité dramatique repose-t-elle aussi sur la maîtrise du temps et de la lumière qui lui accorde une intensité quasi apocalyptique avant que l'intervention virginale n'apporte une délivrance, au prix cependant de la mort d'un jeune héros, comme offert en sacrifice.

Pour courte qu'elle soit, la pièce comporte une tension intense et met en opposition deux attitudes de la jeune génération qu'incarnent les deux frères Colùs. Pauli, le méditatif, recourt à la prière dès l'ouverture : « Christ pitié pour notre village » (103), sans d'autre espoir que la grâce de la Vierge, puisque le Christ semble les avoir abandonnés, contrairement aux évangiles où il protège les humbles et les faibles. À cette longue litanie succède la brutale intervention de Meni, son frère : « Prie, Pauli, prie. C'est bien le moment de prier. À présent, il faudrait plutôt entonner le *De profundis* » (104), ce qui laisse présager sa décision de quitter le village et de prendre les armes pour défendre

sa liberté. Il est aisé de reconnaître une part autobiographique dans ces deux personnages, puisque Guido, le frère cadet, s'engagea à 19 ans dans la brigade Osoppo²⁷, tandis que Pier Paolo lutta « avec les armes de la poésie ». Toutefois, la révolte de Meni renvoie aux doutes de Pier Paolo envers la miséricorde de Dieu pour les humbles, même au moment où il confie dans *Les Cahiers rouges*²⁸ s'être « rapproché de la religion²⁹ ».

Le miracle dont le prêtre s'émerveille : « Voilà la voix de la Vierge, Chrétiens, voilà le miracle ! » (138) repose sur un ouragan, un souffle qui brouille la vue des Turcs et pourrait tout autant relever du Destin³⁰, si l'on en croit les paroles de Pauli qui vient de blasphémer. De fait, Pauli est sans doute le personnage le plus ambigu, ou du moins celui qui demeure insaisissable : conformiste et pieux dans le prologue, il adopte le vocabulaire de Meni et le rejet de Dieu dans sa douleur : « Tu avais raison, frère, de blasphémer le Seigneur, de maudire la Vierge ! » (137)

À ce moment, les deux frères que tout semblait opposer s'unissent, et cette fusion permet d'adhérer à l'analyse d'Andreina Ciceri quand elle affirme : « Les deux frères Meni et Pauli (qui renvoient de façon suggestive aux deux frères réels) ne semblent pas deux présences antithétiques, mais deux âmes interchangeables, en une sorte de chiasme³¹. »

Il en va de même pour les deux langues qui s'affrontent dans le texte : le frioulan, primaire et spontané, que Pasolini reproduit sans effet folklorique, et le latin, religieux et consensuel, que l'on utilise pour s'adresser à Dieu, comme une vaste métaphore de la distance entre le populaire et le divin. Sans doute est-ce cette confrontation linguistique qui porte en germe les futures positions de Pasolini envers une Église indifférente à la misère du sous-prolétariat et engoncée dans un rituel conformiste, jusqu'au renouveau de Vatican II³².

Outre « l'effet de réel³³ », les prières guidées par le prêtre s'expriment en latin d'église, mais la présence du grec dans le *Kyrie* (126) figure l'évolution du culte depuis les Évangiles, tout comme la reprise par le village tout entier manifeste d'une part la solidarité des habitants, et d'autre part la docilité des chrétiens devant leur pasteur. De plus, son usage invite au

rapprochement entre l'arrivée des Turcs en châtiment des péchés de la population, dans la lignée d'Attila, « fléau de Dieu », ce que Pasolini ne pouvait ignorer dans sa connaissance du territoire frioulan et vénitien³⁴.

Plus encore, la confrontation des deux langues souligne le caractère spontané du frioulan qui exprime avec nuances les sentiments et se teinte parfois d'images poétiques, et l'aspect mécanique du latin, répété par la foule qui ne le comprend qu'à demi et que seul le prêtre maîtrise³⁵. En effet, si les formules latines rassemblent tous les habitants et précèdent la délivrance et la déroute des Turcs, le frioulan est porteur de l'âme de Casarsa dans les nombreuses évocations des dures conditions de vie, mais aussi d'une sorte de parabole portée par le très jeune Nisiuti quand il capture les trois chardonnerets et les montre à son frère Meni : « Regarde comme ils sont beaux ! » (111), et Meni lui rétorque : « Ils sont beaux, oui ...mais ils meurent, ils meurent Nisiuti. » (111) La fragilité de l'oiseau³⁶ symbolise celle des jeunes rebelles et la mort du chardonneret préfigure celle de Meni, dans une ode à l'enfance :

(Bienheureux ces cheveux d'enfant !
J'ai gardé quelque chose dans la main
de frais et de sauvage. Il me semble
sentir comme une odeur lointaine
– que sais-je – une odeur de roses et
de vignes mouillées... comme quand
on allait à la recherche de nids... [...]
Qui croyait alors que nous allions devenir
ces jeunes et ces hommes que nous
sommes maintenant ?) (112)

Précisément mise entre parenthèses, cette pensée de Meni évoque la célébration de la campagne frioulane et les joies innocentes de l'enfance dont Pasolini conservera la nostalgie. Il en va de même dans l'approche des personnages féminins incarnés uniquement par les mères nourricières, protectrices et vouées à la souffrance. Dès les premiers dialogues, l'intervention d'Anuta Perlina les incite à la prudence, au recueillement, au nom de l'amour de leur mère : « Pense à ta mère, Meni, veux-tu ? Elle tremble pour toi, mon garçon »

(104), elle qui confie avoir perdu son « fils tout jeune » (106), précédant la douleur de Lussia Colùs dont il n'est rien dit, laissant à Nisiutu le chant funèbre (136-137). Outre le fait que cette ellipse évite un pathos malvenu, la mère en vigilance sur le toit est protégée par Pauli. Alors que le corps de Meni entre dans le village, Pauli demande : « Toi, Anuta, va, je te prie, va près de ma mère et garde-la bien à la maison. Qu'elle ne le voie pas. [...] Qu'elle n'ait pas à souffrir de ceci juste avant de mourir. » (136) Il n'est plus à démontrer l'assimilation de la mère à la Vierge dans l'œuvre pasolinienne, dont on trouve ici les prémices et qui s'incarnera sous les traits de Susanna, *mater dolorosa*³⁷ dans *Il Vangelo secondo Matteo*, vingt ans plus tard. Le tribut à payer pour sauver le village demeure le fils aimé, faisant ainsi de Meni une victime expiatoire.

Manifestation de l'angoisse dans laquelle Pasolini a vécu cette période, la mort de Meni apparaît comme la prémonition de la fin tragique de Guido³⁸, et peut-être aussi, si l'on veut poursuivre le cheminement interprétatif, le pressentiment de sa propre mort, lorsque Meni s'écrie : « De nous, il ne restera rien : une mort épouvantable, du sang, des cris et puis plus rien. » (117) Plus vraisemblable est l'évocation de la figure christique qui rayonne dans toute l'œuvre pasolinienne, dont le personnage d'Accattone est la première présente dans l'œuvre cinématographique et que l'on retrouvera dans le Christ de *Il Vangelo secondo Matteo*.

Conclusion

Les Turcs au Frioul s'inscrit dans le parcours de jeunesse de Pasolini qui n'a cessé de susciter l'intérêt après sa mort. Pour émaner de l'écrivain en devenir qu'il était en 1944, la pièce contient en germe des thématiques essentielles qui l'accompagneront dans toute son œuvre. Sans doute est-ce la juxtaposition de la prière et du blasphème qui en est la plus représentative, ainsi que le souligne Hervé Joubert-Laurencin lorsqu'il reprend l'analyse de Virgilio Fantuzzi : « L'intrigue est très significativement résumée selon le point de vue du blasphème par Virgilio Fantuzzi (le drame, dit-il, est représentatif de la "veine d'inspiration religieuse

frioulane, pleine de germes du schisme et effleurée par l'inclination au blasphème")³⁹. » Il en va de même pour l'engagement politique qui prend ici les couleurs d'un régionalisme épris de liberté et qui repose sur une résistance au fascisme dont les Turcs deviennent porteurs, comme le souvenir de l'alliance ottomane avec l'empire allemand durant la Première Guerre mondiale. Plus encore, le sacrifice et la mort de Meni, qui préludent à celle de Guido victime d'une trahison, ouvrent des perspectives conflictuelles avec le communisme et dévoilent une sourde culpabilité qui transparait dans toute son œuvre.

Que la pièce soit portée par le frioulan, outre la curiosité linguistique que l'on peut déceler, signe clairement l'appétence de Pasolini pour l'insoumission, le rejet d'un « prêt-à-penser » qu'incarne ici le latin, et annonce le doute permanent envers les institutions officielles, ce qu'il n'a cessé de dénoncer.

¹ Pasolini naît à Bologne le 5 mars 1922. Sa famille se rend ensuite à Parme, puis à Conegliano, Belluno, à nouveau Conegliano, avant de trouver refuge à Casarsa lorsque son père est emprisonné pour dettes de jeu (1928). Suivront de brèves installations de la famille à Sacile, puis à Idrija, Cremona et Scandiano, avant son entrée au collège à Reggio Emilia. Cette instabilité est compensée par les étés passés à Casarsa qui devient son repère affectif avant de devenir à la fin 1942 un abri pour lui-même, sa mère et son frère Guido, de trois ans son cadet.

² Casarsa Della Delizia est une bourgade de la région autonome du Frioul-Vénétie (nord-est de l'Italie).

³ Voir notre article, « El friulano como resistencia de la identidad : Pasolini y Casarsa Della Delizia », *AdComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación* 5, 2013, p. 211-223.

⁴ Son premier recueil, *Poesie a Casarsa*, Bologne, 1942. Voir la préface de Dominique Fernandez, *Poèmes de jeunesse et quelques autres*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1995.

⁵ Voir Pier Paolo Pasolini, *La Langue vulgaire*, trad. fr. Felicetti Ricci, Saint Michel de Vax, La Lenteur, 2021 [2013].

⁶ Pier Paolo Pasolini, *Les Ragazzi*, trad. fr. et préface Jean-Paul Manganaro, Paris, Buchet-Chastel, 1958. Voir René de Ceccatty, *Pier Paolo Pasolini*, Paris, Gallimard, « Folio Biographies », 2005, p. 125-126.

⁷ Ladine : le ladin est une langue proche du romanche et du frioulan, issue du latin populaire.

⁸ Nico Naldini, *Pasolini*, trad. fr. René de Ceccatty, Paris, Gallimard, « Biographies », 1991, p. 26-27.

⁹ Hervé Joubert-Laurencin, « Préface », in Hervé Joubert-Laurencin et Caroline Michel (eds.), *Pier Paolo Pasolini, théâtre 1938-1965*, trad. fr. Hervé Joubert-Laurencin, Caroline Michel et Luigi Scandella, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005, p. 7.

¹⁰ Hervé Joubert-Laurencin, *Le Grand Chant. Pasolini. Poète et cinéaste*, Paris, Macula, 2022, p. 133. Cette pièce est une tragédie intitulée *Cédipe à l'aube* (N. d. R.).

¹¹ Dans son article « History on the Margins », Rosa Mucignat signale que Rienzo Pellegrini propose de dater l'écriture de la pièce de l'été 1944, après la mort de Guido, ce qui ôterait le caractère prémonitoire du dénouement. Voir Rosa Mucignat, « History on the Margins. Pier Paolo Pasolini's *Turcs Tal Friul* », *CompLit. Journal of European Literature, Arts and Society* 2(4), 2022, p. 160, note 12.

¹² En 1964, Luigi Ciceri, ami de Pasolini, voulut publier un extrait de la pièce, mais l'édition ne parvint à terme qu'en 1976. Cf. Rosa Mucignat, « History on the Margins », *op. cit.*, p. 163.

¹³ Walter Siti et Silvia De Laude (dir.), *Teatro*, avec deux entretiens accordés par Luca Ronconi et Stanislas Nordey, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2001.

¹⁴ La pièce a été mise en scène par Elio De Capitani au teatro dell' Elfo à Milan en 1995, avec Giovanni Marini pour la musique. Elle a reçu un excellent accueil de la critique.

¹⁵ La pièce connut un premier montage dirigé par Rodolfo Castiglione en 1976 après l'édition à Udine, puis des représentations successives de Gianni De Luigi en 1977 et de Paolo Mezzacapo de Enzo en 1986.

¹⁶ Hervé Joubert-Laurencin, « Préface », *op. cit.*, p. 8.

¹⁷ Mario Brandolin, « De Capitani e "I Turcs" : il teatro di Pasolini mi cambiò per sempre. Entretien avec Elio de Capitani, 3 août 2015 ». <https://www.messengeroveneto.gelocal.it> « Mais les années quatre-vingt-dix sont aussi marquées par la rencontre avec un grand auteur italien : Pasolini. En 1995, il met en scène *I turcs tal Friul*, une œuvre de jeunesse du poète frioulan, pour la Biennale Teatro, confiant à Lucilla Morlacchi les conseils d'une grande distribution d'acteurs et de chanteurs qui interprètent les magnifiques chœurs de Giovanna Marini. Et la combinaison de Pasolini et Marini accompagne également un autre projet important de De Capitani, *l'Orestide*, mis en scène en 1999 ». Cf aussi , « Elio

De Capitani, regista dei "Turcs", racconta il suo Pasolini », *Centro Studi Pier Paolo Pasolini*, 5 août 2015. <https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/elio-de-capitani-regista-dei-turcs-racconta-il-suo-pasolini/>

¹⁸ Il s'agit de l'acte d'héroïsme d'un certain Pauli Colùs, lequel quitta Casarsa pour évaluer l'avancée des Huns et sauva les biens sacerdotaux du patriarcat ainsi que le patriarche lui-même, ce qui lui valut en reconnaissance des terres et un titre de noblesse. À noter que le patronyme a été italianisé en Colussi.

¹⁹ Susanna Colussi Pasolini, *Une famille romanesque*, trad. fr. Nathalie Castagné, Paris, Seuil, 2011, p. 189-191.

²⁰ Enzo Siciliano, *Pasolini, une vie*, trad. fr. Jacques Joly et Emmanuelle Genevois, Paris, La Différence, « Essais », 1983, p. 84. Nous reproduisons la graphie.

²¹ Andrea Martignoni, « Mamma li Turchi ! Politique et religion face à la menace turque (Frioul, Italie, xve-xvie siècles) », *Circe* 1(1), 2012. revue-circe.uvsq.fr/mamma-li-turchi-politique-et-religion-face-a-la-menace-turque-frioul-italie-xve-xvie-siecles/

²² Cette mention fait allusion au célèbre adage attribué à Grégoire de Tours in *Decem libros historiarum (Histoire des Francs)* pour qualifier Attila : « Là où Attila a passé, l'herbe ne repousse plus. »

²³ À cela s'ajoute le 500^e anniversaire de la création de la paroisse de Casarsa.

²⁴ Après la signature de l'armistice avec les troupes alliées (8 septembre 1943), les Allemands envahirent l'Italie et le Frioul fut annexé sous le nom de Adriatisches Kuesteland (littoral adriatique).

²⁵ La relation harmonieuse entre le maire et le curé de la paroisse témoigne de l'union entre le politique et le religieux, le premier restant le plus souvent soumis au second.

²⁶ Federico García Lorca, « Romance de la luna, luna », *Romancero Gitano*, Madrid, Aguilar, 1971, p. 425. La lune est présentée par le poète comme « una bailarina mortal », une danseuse mortifère. Chez Pasolini, elle se fait alliée des porteurs de mort.

²⁷ Nico Naldini cite une lettre de Guido à son père, datée du 5 mai 1944, dans laquelle il confie : « Je ne peux, en dépit de ma bonne volonté, me tenir à l'écart de la politique », si bien qu'il part rejoindre la résistance « à la fin mai ». Nico Naldini, *Pasolini, op. cit.*, p. 69-70.

²⁸ Son journal intime romancé d'où sortira deux romans *Actes impurs* et *Amado mio* (N. d. R.).

²⁹ Nico Naldini, *Pasolini, op. cit.*, p. 56.

³⁰ On peut aussi songer à une citation indirecte de *l'Othello* de Shakespeare : « Nos guerres sont finies ! — Cette désespérée tempête a si bien étrillé les Turcs

— que leurs projets sont écopés. Un noble navire, venu de Venise, — a vu le sinistre naufrage et la détresse — de presque toute leur flotte. » (II, 4)

³¹ Andreina Ciceri, postface à l'édition frioulane des *Turcs au Frioul (I turcs tal Friul)* à Udine, 1976, p. 59. Cité dans Enzo Siciliano, *Pasolini, une vie, op. cit.*, p. 86.

³² Voir René de Ceccatty, *Le Christ selon Pasolini*, Paris, Bayard, 2018. Ceccatty rassemble dans cet ouvrage les textes pasoliniens sur le Christ qu'aurait, d'une certaine manière, trahi l'Église. Pasolini a salué les avancées de Vatican II (1963-1965) mené par Jean XXIII, à qui il dédia *Il Vangelo secondo Matteo* (1964).

³³ Cf. Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications* 11, « Recherches sémiologiques le vraisemblable », 1968, p. 84-89.

³⁴ Consulter Andrea Martignoni, « Mamma li Turchi ! », *op. cit.* Verdi a repris cette image dans *Attila* (1846), opéra qui raconte le sauvetage d'Aquilée par Ezio. Là aussi, le musicien use de l'Histoire pour une cause politique : l'unité italienne et le départ des Autrichiens de la région.

³⁵ Pascale Deloche rappelle que pour Pasolini « il était urgent de rénover l'Église, et l'aggiornamento opérerait en effet une révolution copernicienne. La véritable nouveauté de Vatican II réside en effet dans la priorité de référence donnée au "peuple de Dieu", que ce soit dans l'organisation juridique

ecclésiastique, la compréhension de la Révélation, ou le rapport de l'Église au monde ». Pascale Deloche, « Le procès de Pasolini pour *La Ricotta*, un jugement eschatologique ? », *Histoire, monde et cultures religieuses* 1(33), 2015, p. 91. <https://doi.org/10.3917/hmc.033.0083>. Dans cet esprit, le premier signe perceptible est l'usage du vernaculaire pour célébrer la messe en lieu et place du latin.

³⁶ La thématique de l'oiseau est récurrente chez Pasolini et prendra toute sa dimension dans *Uccellacci e uccellini*, 1966. À noter l'influence des écrits de saint François d'Assise. Voir à ce propos, Anne-Violaine Houcke, « Saint François selon Pasolini », *Double Jeu : Théâtre / Cinéma* 13, « François d'Assise à l'écran », 2017, p. 73-99.

³⁷ Une version populaire de cette *Mater Dolorosa* apparaît dans *Mamma Roma* (1962).

³⁸ Guido comme ses camarades frioulans ont refusé de rejoindre la brigade Garibaldi qui collaborait avec les Slovénes et avait pour dessein d'annexer à la Yougoslavie de Tito une partie du Frioul jusqu'aux rives du Tagliamento. Ils ont été fusillés le 12 février 1945. La nouvelle officielle de la mort de Guido n'arrive que fin mai et ses obsèques ont eu lieu le 21 juin. Enzo Siciliano, *Pasolini, une vie, op. cit.*, p. 95.

³⁹ Hervé Joubert-Laurencin, *Le Grand Chant, op. cit.*, p. 135.

Le théâtre de Pier Paolo Pasolini (1966-1974) : entre tragédie et humour

Francesco D'Antonio

Le théâtre a été pour Pier Paolo Pasolini aussi un moyen pour proposer une autre manière de représenter la réalité d'une Italie en pleine transformation économique et sociale et de mettre en scène les paradoxes et les contradictions de la nouvelle classe sociale issue de cette mutation. Pour ce nouveau théâtre, que Pasolini qualifie de « théâtre de parole » dans son manifeste de 1968, l'auteur d'Affabulation reprend le mythe et la tragédie antique dans une perspective contemporaine et humoristique. Nous nous interrogerons sur le rapport entre la dimension tragique du théâtre pasolinien et son aspect humoristique qui semble caractériser les six tragédies que Pasolini a écrites dans les années 1960. Dans quelle mesure ces deux éléments participent-ils à la construction d'un théâtre qui met en scène une bourgeoisie qui n'accepte pas sa propre réalité et tente de lui échapper ?

Quelle place pour le théâtre dans l'œuvre de Pasolini ?

À la fin de mars, pendant qu'il dîne dans un restaurant romain avec Dacia Maraini et Moravia, il est victime d'une grave crise d'hémorragie, consécutive à un ulcère [...] dont il a guéri après avoir gardé le lit pendant deux mois. Pendant sa convalescence, il relit les dialogues de Platon qui comme la lecture de l'Évangile, quatre ans auparavant, lui insufflent un « surcroît de vitalité » faisant mûrir, par un laborieux parcours intime l'idée d'écrire « à travers des personnages » : un théâtre en vers « très semblable à la prose » qui est toutefois une prolongation de son travail à partir des *Cendres de Gramsci*¹.

Cet extrait de la biographie de Pier Pasolini, écrite par son cousin Nico Naldini, pourrait laisser croire que l'idée d'écrire pour le théâtre serait née au milieu des années 1960 à l'occasion d'une maladie qui l'avait contraint à une longue convalescence. En réalité, l'hypothèse selon laquelle l'écriture théâtrale a été une parenthèse qui aurait duré uniquement quelques années par rapport à l'ensemble de l'œuvre littéraire, poétique et cinématographique de Pier Paolo Pasolini tient plus de la légende que de la réalité. Plusieurs travaux récents de chercheurs

italiens et français ont démontré que Pier Paolo Pasolini a entretenu avec le théâtre une relation étroite, inscrite dans une temporalité longue et tout sauf marginale².

Le théâtre a accompagné Pasolini dès son adolescence, période pendant laquelle il écrit une première pièce, *La sua gloria (Sa gloire)*, qu'il présente au concours *Ludi Iuvenilis* en 1938. Puis, étudiant à l'université de Bologne de 1939 à 1943, il s'intéresse au théâtre sur le double registre de l'étude de la littérature dramatique (Goldoni, Marlowe, Euripide, Racine...) et de la pratique théâtrale. Il assiste à la représentation de pièces de, entre autres, Thornton Wilder et Eugene O'Neil au Teatro delle Arti dirigé par Anton Giulio Bragaglia. Toujours à Bologne, Pasolini organise des « essais théâtraux » d'œuvres de dramaturges irlandais et notamment de John Millington Synge, avec un groupe d'étudiants, parmi lesquels le futur écrivain et poète Roberto Rossini. Il pense même à la création d'une compagnie théâtrale³. Pendant la deuxième guerre mondiale, réfugié à Casarsa, le village natal de sa mère dans la région du Frioul, il écrit en dialecte frioulan l'acte unique *I Turcs tal Friul (Les Turcs au Frioul)*, 1944). Enseignant à l'Academiuta di lingua furlana (l'Académie de langue frioulane), qu'il crée en 1945, et au collège de Valvasone, Pasolini fait du théâtre une pratique pédagogique qui aboutit à l'écriture et la mise en scène de la fable dramatique *I fanciulli e gli*



Orgia, opéra d'Hèctor Parra et Calixto Bieito d'après l'oeuvre de Pasolini. Teatro Arriaga, Bilbao, juin 2023. Aušrinė Stundyte et Jone Martínez. © E. Moreno Esquibel