

— 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 lengua 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

elfi (*Les enfants et les elfes*, 1944). En 1960, Vittorio Gassman et le metteur en scène Luciano Lucignani demandent à Pier Paolo Pasolini une traduction de l'*Orestie* d'Eschyle pour le Teatro Popolare Italiano. La trilogie sera représentée au Teatro Greco de Syracuse la même année. La traduction « allitérante⁴ » que Pasolini réalise en prenant beaucoup de liberté par rapport au classicisme des traductions précédentes⁵ est qualifiée par Enzo Siciliano de laboratoire où l'auteur de *Pylade* expérimente le langage de son futur théâtre⁶.

Toutes ces activités que nous avons rapidement esquissées ici nous permettent d'affirmer que le rapport que Pier Paolo Pasolini entretient avec le théâtre n'est nullement une activité marginale dans sa production artistique. Au contraire, la réflexion pasolinienne sur le langage et l'écriture théâtrale coexistent dans un rapport interdisciplinaire avec son œuvre poétique, romanesque et cinématographique, ainsi qu'avec son activité de critique et polémiste, comme l'a souligné Stefano Casi dans un rapport interdisciplinaire⁷. Le théâtre n'a pas été non plus pour Pasolini une expérience cloisonnée et limitée au seul espace théâtral. Son écriture théâtrale est nourrie par la poésie⁸ et la théâtralité pasolinienne s'étend à une large partie de sa production cinématographique de *Des oiseaux, petits et gros* à *Salò ou les 120 journées de Sodome*. Sans oublier *Théorème* qui, avant d'être un film, avait été pensée comme une tragédie⁹.

Un théâtre tragique « bourgeois »

Si l'intérêt pour le théâtre est une constante dans le parcours artistique de Pier Paolo Pasolini, les six tragédies qu'il écrit entre 1966 et 1974 occupent non seulement une place importante dans son rapport au théâtre, mais elles témoignent d'une évolution de sa carrière ainsi que de sa poétique. Dans les années 1950, la découverte du prolétariat et du sous-prolétariat romain avait marqué une phase essentielle dans la création littéraire de Pier Paolo Pasolini en engendrant ses premiers romans, *Ragazzi di vita* (*Garçons de vie*, 1955) et *Una vita violenta* (*Une vie violente*, 1959)¹⁰. La nouvelle phase qui coïncide avec l'écriture des six tragédies a comme objet une réflexion

sur la bourgeoisie. Il s'agit d'une évolution importante puisqu'avant les années 1960, comme le précise toujours Stefano Casi¹¹, Pasolini ne s'était pratiquement pas intéressé à la bourgeoisie en tant qu'objet de représentation littéraire, à l'exception d'une nouvelle intitulée *Giubileo* (*relitto di un romanzo umoristico*) écrite en 1950 et publiée dans le recueil *Alì dagli occhi azzurri*¹².

Ouvrément antiréaliste, le théâtre de Pier Paolo Pasolini est néanmoins un théâtre où le bourgeois est l'objet de la représentation, bourgeois est le langage et bourgeois est le public auquel ce théâtre tragique s'adresse. *Affabulazione*, par exemple, respecte, selon Luca Ronconi, tous les schémas formels du théâtre bourgeois : les dialogues entre le mari et son épouse ainsi que les entrées et les sorties de scène¹³.

Dans le prologue d'*Orgie*, dont la première version a été terminée en avril 1966, l'homme qui apparaît sur scène déjà mort et habillé en femme se qualifie de bourgeois moyen qui a été complice du pouvoir et a caché sa diversité par souci de conformisme :

HOMME

Oui, j'ai été véritablement libre et indépendant, parce que j'ai accepté sans la moindre réserve que le pouvoir existe, je m'y suis adapté, avec tout le conformisme nécessaire et en homme normal, j'ai essayé de vivre ma part. Pas de grandes choses : je n'ai été qu'un bourgeois moyen¹⁴.

Mais son ambivalence sexuelle l'oblige à présenter aux spectateurs la vision rétrospective de ce qui s'est passé auparavant entre lui, sa femme et la jeune prostituée, et surtout comment la conscience de cette diversité, à savoir le rapport sadomasochiste entre sa femme et lui, s'est imposée à lui quelques minutes avant de mourir.

Pylade, librement inspiré de l'*Orestie*, est la pièce la plus proche de la tragédie antique, notamment du point de vue structurel, à travers

la présence du chœur, des personnages ainsi que la présence du mythe (les Furies et les Euménides). Elle est construite sur l'opposition entre Oreste, qui revient à Argos après des années d'absence et la mort de ses parents, Agamemnon et Clytemnestre, sa sœur Électre, qui veut défendre le passé et la tradition, et son ami Pylade. Ce dernier, qui avait aidé Oreste dans la trilogie d'Eschyle, s'oppose à lui dans la tragédie pasolinienne et conduira la révolution des paysans et des ouvriers pour changer le système politique de la ville-État. Même si dans ce cas la bourgeoisie n'est pas explicitement évoquée, *Pylade* présente une double opposition qui revient assez systématiquement dans le théâtre pasolinien entre la raison et le rêve et entre patrons et prolétaires. À leur tour, les deux protagonistes de *Porcherie*, Julian et Ida, sont « deux riches bourgeois » allemands et Julian n'hésite pas à afficher son ambition d'accroître sa puissance économique :

JULIAN

Avec mon patrimoine et le sien je deviendrai à coup sûr le patron de la moitié de l'Allemagne de l'Ouest : laine, fromages, bière et boutons, sans compter les canons¹⁵.

Dans *Porcherie*, le contexte historique est volontairement plus précis et la réalité de la condition bourgeoise plus nuancée que dans *Orgie* et *Affabulazione*. Géographiquement située dans l'Allemagne Fédérale des années 1960, les références aux liens entre la bourgeoisie allemande et le nazisme sont explicites. Par exemple, la mère de Julian regrette que les nazis n'aient pas « gagné la guerre ce qui lui aurait permis d'acquérir une villa à Syracuse¹⁶ » et, comme nous le verrons, la scène de la rencontre entre le père et Herdhitze traite de la compromission entre les industriels et le régime nazi. En même temps, à travers les mots de Julian et Ida, Pasolini nous fait entendre l'évolution de cette même bourgeoisie que l'histoire a fracturée en opposant le « terrorisme des jeunes bourgeois au terrorisme des vieux bourgeois¹⁷ ». À cet univers bourgeois sont opposés les prolétaires – les paysans, les ouvriers et les prostituées – qui dans *Pylade* occupent la scène et

interagissent avec les autres personnages tandis que dans les autres tragédies, ils sont des présences fantomatiques, presque toujours évoqués par les autres personnages comme une sorte de contre-point dramaturgique ou un double de soi. Dans *Orgie* notamment, le rapport sadomasochiste qu'entretiennent l'homme et sa femme les conduit à imaginer que la femme fait l'amour avec des ouvriers. Elle présente différentes typologies d'amants dans un discours qui relie anaphoriquement l'ouvrier né dans le Nord de la péninsule au jeune homme brun arrivé de Sicile :

FEMME

Non ! Je le croirai étreinte après étreinte... mais je saurai bien, toujours, que ce n'est [pas possible].

Que d'amour pour le garçon aux joues [creuses, aux pommettes hautes, au front en sueur sous le casque de craie, rose, des cheveux [courts, lui qui me regarde avec ses yeux d'enfant rétrécis comme des fentes ensoleillées par sa timidité d'ouvrier né dans le [Nord...]

Que d'amour pour le garçon brun qui vient sûrement de Sicile, avec sa bouche de barbare esclave, [adolescent, méchant, mais plein de délicatesse, [comme une mère¹⁸...

Bien que Pasolini ait affirmé sa volonté de faire de la bourgeoisie l'objet de la représentation théâtrale, cela n'exclut pas le monde prolétaire, bien au contraire. Mis à part quelques exceptions, les personnages de prolétaires et de sous-prolétaires sont souvent hors champs, ou apparaissent en forme de double onirique, comme le souligne Luca Ronconi à propos du personnage de Rosaura dans *Caldéron*, qui, à son deuxième réveil, croit être une prostituée : « Si Rosaura peut apparaître comme une sous-prolétaire, c'est un rêve. C'est la Rosaura bourgeoise qui se rêve en sous-prolétaire dans une nouvelle manifestation du double qui est un élément caractérisant une large partie du théâtre pasolinien¹⁹. »

Un théâtre en révolte contre l'évolution culturelle et économique italienne

Dans le *Dibattito al teatro Gobetti*²⁰, Pier Paolo Pasolini explique très clairement les raisons qui l'ont conduit à construire sa poétique théâtrale sur une représentation tragique et humoristique de la bourgeoisie. Celles-ci sont dues essentiellement à l'évolution de la société italienne dans les années 1960. La poétique qui avait conduit à la réalisation de ses romans et de ses premiers films, d'*Accattone* jusqu'à *L'Évangile selon saint Matthieu* entre 1947 et 1960, avait été inspirée par la condition « paléo-industrielle de l'Italie » entre la fin des années 1940 et celle des années 1950, ainsi que par la lecture des œuvres d'Antonio Gramsci. Selon Pasolini, l'opposition entre la bourgeoisie et le peuple était une réalité historique, et le concept de « littérature nationale populaire » de Gramsci répondait exactement au besoin d'écrire des œuvres littéraires claires et compréhensibles, capables d'atteindre les classes sociales populaires. Mais dans les années 1960 s'est produite une évolution sociale, économique et culturelle qui a progressivement effacé l'opposition entre bourgeoisie et classes populaires. L'Italie, de nation paléo-industrielle, est devenue un pays néo-capitaliste, et la culture de classe s'est transformée en culture de masse comme dans les autres grandes nations européennes²¹. Pour Pasolini, la culture de masse représente ce qu'il appelle l'anti-démocratie et rend impossible la compréhension de la parole :

[...] Le public de la culture de masse est désormais habitué surtout aux moyens de communication audiovisuels alors que la parole est de moins en moins comprise ; je m'en aperçois presque physiquement, pratiquement tous les jours, la parole est continuellement mal comprise, elle a perdu son absoluité [...]²².

Suite à cette évolution de la société italienne, il lui a été impossible de poursuivre dans la voie gramscienne. Le choix du théâtre s'est alors imposé comme forme de combat contre la culture de masse puisque la nature du spectacle vivant

rend impossible une reproduction en série de la représentation théâtrale et l'empêche ainsi d'être médium de masse. Chaque spectacle théâtral est un événement unique et irrépétibile car basé sur la présence simultanée des acteurs sur la scène et des spectateurs dans la salle, comme le souligne Pasolini lui-même : « Le théâtre, et, dans le cas présent, le théâtre de parole, [...] implique la présence physique de tous ceux qui célèbrent le rite théâtral : acteurs et spectateurs²³. »

La langue devient l'instrument essentiel de ce théâtre de parole. Pasolini choisit une langue littéraire à haute teneur poétique et en vers libres qui lui permet d'affirmer la filiation entre sa création poétique et son projet théâtral. Pour le dire avec les mots de Stefano Casi, Pier Paolo Pasolini, en faisant le choix de l'écriture tragique, vise à dépasser la forme dialoguée traditionnelle et revient à la tradition théâtrale de la Grèce antique à travers la versification. La sensibilité poétique de Pasolini redéfinit l'écriture théâtrale selon des modalités qui font référence à une tradition plus lyrique que dramatique²⁴. Nous retrouvons la dimension intertextuelle déjà soulignée dans l'extrait de Nico Naldini, présenté en ouverture de notre article, qui lui permet d'écrire un théâtre non mimétique. C'est ce qu'annonce le spectre de Sophocle dans le prologue d'*Affabulation* :

Celui qui vous parle est le spectre de Sophocle.
Je suis ici arbitrairement appelé à inaugurer
un langage à la fois difficile et facile :
difficile pour une société qui vit le pire
moment de son histoire,
facile pour les rares lecteurs de poésie²⁵.

Une langue difficile qui à certains peut paraître aristocratique voire hermétique, mais qui pour Pasolini est le seul instrument possible pour combattre la dictature des médias²⁶.

Si l'objet de la représentation du théâtre pasolinien est la bourgeoisie et son destinataire le public bourgeois, il ne s'agit pourtant pas du même public bourgeois qui fréquente habituellement les théâtres. Dans le *Manifeste pour un nouveau théâtre* publié en 1968, Pasolini définit précisément les destinataires de ses tragédies.

Ce sont, non pas la bourgeoisie tout entière, mais les groupes avancés de la bourgeoisie présents dans chaque ville, dont l'intérêt culturel est peut-être ingénu et provincial mais réel. Les intellectuels bourgeois, comme il le précise dans un entretien avec Jean Duflot²⁷, ont un rapport direct avec la classe ouvrière. Cette médiation est indispensable puisque la société italienne répressive n'a pas donné aux ouvriers les instruments nécessaires pour comprendre son théâtre, et leur condition a été aggravée par la culture de masse. Bien que Pasolini déclare avoir renoncé à la poétique d'une littérature nationale populaire parce qu'elle ne correspondait plus à la réalité de la société italienne, la philosophie gramscienne ne semble pas totalement absente dans l'élaboration de la nouvelle poétique pasolinienne. Quand l'auteur de *Bête de style* évoque ce rapport entre intellectuels et ouvriers en tant que destinataires de son théâtre, comment ne pas penser au concept gramscien d'hégémonie culturelle selon lequel les intellectuels devaient être les moteurs du combat contre le capitalisme ? D'ailleurs, Pasolini lui-même définit ce rapport comme une notion traditionnelle et incontournable de l'idéologie marxiste sur laquelle aussi bien les hérétiques que les orthodoxes ne peuvent qu'être d'accord²⁸. Comme l'a fait remarquer Pierre Katuszewski, le théâtre de parole est un théâtre de poésie potentiellement destiné à une audience très large. Cependant, dans la réalité de l'Italie des 1960, ce théâtre est recevable uniquement par un public limité²⁹. Ce rapport avec un public restreint est fondamental pour Pasolini, comme il l'affirme à plusieurs reprises dans le *Manifesto*. Il y revient systématiquement aussi bien dans les six tragédies que dans les rencontres avec les spectateurs après les représentations d'*Orgie* en novembre 1968, et dans les deux cas nous pouvons y voir une expression du dialogue démocratique présenté dans le *Manifesto*. Selon Irina Possamai, les espaces métatextuels, nombreux dans les six tragédies, ont comme objectif de préciser la poétique théâtrale et de lancer des défis intellectuels au lecteur-spectateur³⁰. D'autre part, le dialogue démocratique est réalisé dans les nombreux débats organisés entre le dramaturge et les spectateurs après la mise

en scène d'*Orgie* au théâtre Gobetti de Turin en 1968. La transcription d'un de ces débats fait ressortir le rapport conflictuel que Pasolini entretient intentionnellement puisqu'il théorise la nécessité de provoquer un choc, de susciter un regard critique³¹.

Une réflexion sur l'irréalité de sa propre condition

Faire de la bourgeoisie l'objet de son écriture théâtrale signifie pour Pasolini montrer l'impossibilité de vivre sa condition et la nécessité d'échapper à cette réalité bourgeoise. Un passage d'*Orgie* souligne la situation d'irréalité dans laquelle vivent les deux personnages :

Homme
C'est en cessant d'être ce que nous sommes
– qui, pour ce qui nous regarde, est le mal –
c'est-à-dire en cessant, moi avec mon ventre,
[toi avec le tien,
d'user le langage de la chair –
que nous pourrions retrouver le rêve : nous
[sauver.

Femme
Mais tu oublies que nous avons toujours vécu
en faisant semblant de rêver : notre maison,
[nos enfants,
ton travail, ma réputation...

Homme
Justement : nous n'avons pas la force
de vivre notre réalité ;
elle nous a rendus esclaves.
Et à quoi bon vivre si c'est de l'esclavage ?
Nous en avons honte. Nous savons que
[c'est mal³²...

Cette réalité dont les deux personnages parlent ne peut être vécue ni à travers le langage des mots qui, selon l'homme, « ne représentent leur réalité que par leur son et pour une partie inféconde de leur sens », ni à travers le langage de la chair que les deux personnages perçoivent comme le mal et dont l'issue inévitable est la mort. Mais c'est par l'humour que les personnages des tragédies pasoliniennes peuvent se protéger d'une réalité qui leur est inacceptable aussi bien sur le plan social que sur le plan existentiel. Stefano Casi a démontré comment dès

les années 1960, Pasolini entame une véritable réflexion poétique sur cette dimension humoristique et en donne plusieurs définitions. Par exemple, il définit l'humour comme un détachement de la réalité, une attitude contemplative face à la réalité et donc une dissociation entre soi et la réalité. L'humour représente à la fois une menace et un liant pour la tragédie qui la transforme en dérision aiguë de la bourgeoisie, objet et destinataire de cette tragédie³³.

Les personnages pasoliniens n'ont pas peur du ridicule, ils en font un élément humoristique en le mettant en scène. Dans *Affabulazione*, qualifiée de tragédie non dépourvue d'humour, le père raconte comment, avant de commettre le meurtre de son fils, il a vécu un sentiment de ridicule qui caractérise tout héros de tragédie :

Pour un héros de tragédie,
il y a toujours un moment où il est un
peu ridicule
et où, pour cela il fait pitié. Moi... j'ai
regardé
par le trou d'une serrure : c'est cela
mon acte ridicule³⁴.

Ce sentiment de ridicule qui peut susciter de la pitié est aussi bien la perception humoristique de sa condition de père bourgeois qui veut faire l'amour avec son fils qu'une réflexion sur la poétique théâtrale de la tragédie. Comme l'a montré Irina Possamai, dans le théâtre pasolinien la réflexion métathéâtrale participe à ce processus de détachement du personnage par rapport à sa réalité tragique et lui permet de regarder son existence du dehors comme s'il était « un autre » en lui faisant prendre conscience de son aliénation³⁵. C'est le cas également d'*Orgie* où l'homme et la femme regardent en tant que spectateurs leur rapport sadomasochiste :

Il est vrai que le spectacle que nous donnons
est à huis clos. Mais en tant que spectateurs
de nous-mêmes, nous nous condamnons.
Et nous allons ainsi, jour après jour,
vivant la liberté de la honte,
mais avec la honte des esclaves³⁶.

Pasolini tend à dilater la dimension humoristique de ses tragédies en les faisant glisser vers le grotesque qui souvent apparaît sous forme d'image. Le grotesque est d'ailleurs explicitement évoqué dans sa dimension picturale à travers la référence au peintre et caricaturiste allemand George Grosz, cité par le père dans *Porcherie* pour souligner l'actualité de sa peinture où sont représentés les bourgeois de la république de Weimar³⁷. Aussi, le prologue d'*Orgie* s'ouvre sur une image théâtrale grotesque : celle d'un homme pendu habillé en femme qui joue le prologue. Mais le grotesque de cette image est tempéré par un monologue sur la différence qui invite le spectateur à réfléchir sur le rapport entre la norme et le hors normes. Que doit-il faire, celui qui est différent ? Dissoudre sa propre différence dans une norme immuable et ainsi faire accepter sa condition de petit bourgeois conformiste ? Ou alors désobéir, faire évoluer la norme en intégrant la différence et par cette révolte reconstruire une réalité à nouveau réelle ? C'est le dilemme qui déchire le protagoniste d'*Orgie* et auquel il ne trouve d'autres formes de révolte que la mort³⁸. Une autre image où le grotesque visuel se mélange à la violence verbale d'un monologue réunissant la sexualité et la réalité des camps de concentration nazis est l'entrée en scène de l'Esprit de la mère de Jan dans *Bête de style*, accompagné de deux cadavres de Juifs qui lui portent un petit siège³⁹. Mais, en général, le grotesque pasolinien est atténué par le sourire humoristique qui permet aux personnages de mettre une distance en se dissociant d'une vision petite-bourgeoise de la réalité⁴⁰. L'un des vecteurs déclenchant ce sourire humoristique sont les jeux de mots et les gags très nombreux dans les six tragédies et notamment dans *Porcherie*. Dans l'épisode 7, le père rencontre son adversaire Herdhitze, un autre industriel au passé nazi, et dès le début un ensemble de jeux de mots ponctue la rencontre. Le nom même Herdhitze (foyer ardent) renvoie encore une fois aux camps de concentration déjà évoqués dans l'épisode précédent pour décrire le rôle de Herdhitze, ancien professeur d'anatomie à l'université de Strasbourg, dans le génocide de Juifs. La métaphore est ensuite filée pour présenter la nouvelle Allemagne « qui renaît de ses cendres et produit de la laine, des

fromages, de la bière et des boutons » dans un rythme théâtral rapide où la tragédie semble osciller entre le vaudeville et la farce⁴¹.

Dans le long rapport que Pier Paolo Pasolini a entretenu avec le théâtre, les six tragédies humoristiques se veulent un instrument poétique qui permet de lire les mutations d'une Italie où la naissance de la société de masse a créé une indifférenciation des classes sociales. Ces six pièces sont une réflexion sur le sentiment d'irréalité de la bourgeoisie qui tente d'échapper par l'humour à un monde qu'elle a elle-même contribué à construire. En même temps, la tragédie humoristique est aussi une forme de transfiguration autobiographique de l'auteur de *Bête de style* par personnages interposés. Pier Paolo Pasolini actualise le genre tragique par la dimension humoristique qui devient ainsi consubstantielle à la difficulté de vivre dans une société en pleine mutation anthropologique.

¹ Nico Naldini, *Pasolini*, trad. fr. René de Ceccatty, Paris, Gallimard, 1991, p. 303.

² Stefano Casi, *I teatri di Pasolini*, Bologne, Cuepress, 2019 ; Stefano Casi, Angela Felice et Gerardo Guccini (dir.), *Pasolini e il teatro*, Venezia, Marsilio Editori, 2012 ; Pierre Katuszewski, *Le théâtre de Pier Paolo Pasolini*, Lausanne, Ides et Calendes, 2015 ; Stefano Casi, *Le tragedie umoristiche di Pasolini e altre eresie*, Pise, Edizioni ETS, 2022.

³ Stefano Casi, *I teatri di Pasolini*, op. cit., p. 25.

⁴ Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Florence, La Nuova Italia, 1996, p. 197.

⁵ « La tendance linguistique générale a été de modifier continuellement les tons sublimes en des tons civils : une correction désespérée de toute tentation au classicisme. » Pier Paolo Pasolini, « Lettre du traducteur », dans *Théâtre*, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2001, p. 1007-1009 (Notre traduction).

⁶ Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milan, Rizzoli, 1978, p. 237 ; Id., *Pasolini, une vie*, trad. fr. Jacques Joly et Emmanuelle Genevois, Paris, La Différence, « Essais », 1983.

⁷ Stefano Casi, *I teatri di Pasolini*, op. cit., p. 21.

⁸ « Il considère le théâtre comme un tournant dans sa carrière, un peu comme l'a été le cinéma par rapport à la littérature ». Nico Naldini, op. cit., p. 306.

⁹ Stefano Casi, *I teatri di Pasolini*, op. cit., p. 133.

¹⁰ Pierre Katuszewski, *Le théâtre de Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 23-24.

¹¹ Stefano Casi, *Le tragedie umoristiche di Pasolini e altre eresie*, op. cit., p. 47.

¹² Pier Paolo Pasolini, *Alì dagli occhi azzurri*, Milan, Garzanti, 1965.

¹³ Luca Ronconi, « Un teatro borghese. Intervista a Luca Ronconi », in Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, op. cit., p. 14-26.

¹⁴ Pier Paolo Pasolini, « Orgie », trad. fr. Daniel Sallénave, in *Théâtre*, Arles, Babel – Actes sud, 1995, p. 392.

¹⁵ Pier Paolo Pasolini, « Porcherie », trad. fr. Alberte Spinette, op. cit., p. 323.

¹⁶ *Ibid.*, p. 336.

¹⁷ *Ibid.*, p. 326.

¹⁸ Pier Paolo Pasolini, « Orgie », op. cit., p. 413.

¹⁹ « Un teatro borghese. Intervista a Luca Ronconi », in Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, op. cit., p. 20.

²⁰ « Dibattito al teatro Gobetti », in Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, op. cit., p. 322-346.

²¹ Voir à ce propos : Flaviano Pisanelli, « La violence du Pouvoir : le regard de Pier Paolo Pasolini », *Cahiers d'études italiennes Novecento e dintorni. Images littéraires de la société contemporaine* 3, 2005, p. 89-114.

²² « Dibattito al teatro Gobetti », in Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, op. cit., p. 323 (notre traduction).

²³ Pier Paolo Pasolini, « A teatro con Pasolini », in Id., *Teatro*, op. cit., p. 350.

²⁴ Stefano Casi, *Le tragedie umoristiche di Pasolini e altre eresie*, op. cit., p. 62.

²⁵ Pier Paolo Pasolini, « Affabulation », trad. fr. Michèle Fabien et Titina Maselli, in *Théâtre*, op. cit., p. 123.

²⁶ Jean Dufлот, *Pier Paolo Pasolini. Entretiens avec Jean Dufлот*, Paris, Gutenberg, p. 73-76.

²⁷ *Id.*, p. 216.

²⁸ Pier Paolo Pasolini, « Manifesto per un nuovo teatro », *Nuovi argomenti* 9, janvier-mars 1968.

²⁹ Pierre Katuszewski, *Le théâtre de Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 54.

³⁰ Irina Possamai, « Métathéâtre et intertexte chez Pier Paolo Pasolini », in Céline Frigau Manning (dir.), *La Scène en miroir : métathéâtres italiens (XVIe-XXIe siècle)*, Paris, Classique Garnier, 2016, p. 197-199.

³¹ *Id.*, p. 199.

³² Pier Paolo Pasolini, « Orgie », op. cit., p. 424.

³³ Stefano Casi, *Le tragedie umoristiche di Pasolini e altre eresie*, op. cit., p. 48.

³⁴ Pier Paolo Pasolini, « Orgie », op. cit., p. 424.

³⁵ Irina Possamai, *Métathéâtre et intertexte chez Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 197-199.

³⁶ *Id.*, p. 200.

³⁷ Pier Paolo Pasolini, « Porcherie », op. cit., p. 329-330 et p. 350.

³⁸ Pier Paolo Pasolini, « Orgie », op. cit., p. 391-394.

³⁹ Pier Paolo Pasolini, « Bête de style », trad. fr. Alberte Spinette, in *Théâtre*, op. cit., p. 511-520.

⁴⁰ Stefano Casi, *Le tragedie umoristiche di Pasolini e altre eresie*, op. cit., p. 52-53.

⁴¹ Pier Paolo Pasolini, « Porcherie », op. cit., p. 549-560.