

Contribution à l'étude du corpus théâtral pasolinien : *Calderón*, ou Œdipe à l'Escorial

Valérie PAULUS

*Une œuvre littéraire ne peut guère
recevoir son unité que d'un complexe.*
(Gaston Bachelard)

Occultée par l'importance et le retentissement de son œuvre cinématographique — et dans une moindre mesure en dehors de l'Italie —, poétique et romanesque, ainsi que par la notoriété de son activité « hérético-critique », l'œuvre dramatique de Pasolini est longtemps demeurée, sinon méconnue, en marge et sans succès⁽¹⁾. Sans doute le caractère inédit des options formelles que revendiquait l'auteur y est-il pour beaucoup ; j'y reviendrai. Depuis quelques années cependant, les mises en scène se multiplient. La publication, entre 1988 et 1990, avec l'aide du Ministère de la Communauté française de Belgique, de la première traduction française des six pièces pasoliniennes a grandement contribué à cette reconnaissance tardive.

En mars 1966, cloué au lit par un ulcère à l'estomac, Pasolini mûrit, à la lecture des *Dialogues* de Platon, le projet d'un théâtre en vers très proche de la prose, dont la thématique s'inscrirait dans la lignée des principaux sujets qui le mobilisent depuis *Le ceneri di Gramsci*. Il convient de préciser qu'il ne s'agit pas de sa première expérience théâtrale : la rédaction des premières pièces, *I fanciulli e gli elfi*, *Il cappellano*, rebaptisé *Nel '46*, et, en frioulan, *I Turcs tal Friul* [*Les Turcs dans le Frioul*], auxquelles il faut ajouter plusieurs dialogues publiés dans sa revue *Il Stroligut* [*Le Petit Almanach*], remonte aux environs de 1944. D'autre part, ce retour au théâtre est précédé, voire préparé, par la traduction de l'*Orestie* d'Eschyle en 1960 et par celle en « romanescò » du *Miles gloriosus* de Plaute trois ans plus tard. Préparé, en effet, puisque c'est en raison du trop bref délai que lui octroie Vittorio Gassman pour traduire l'*Orestie* que Pasolini fait inopinément l'expérience de ce que sera son futur langage théâtral. Il compose un texte où « il sublime è voltato in "civile" », dans lequel « [i]l lirismo della lingua scaturisce da una essenzialità preconstituita, arricchita di lemmi sagistici »⁽²⁾. Ce style convenait

(1) Confronté à l'indifférence, voire à l'hostilité et aux railleries de la critique et du public, Pasolini a lui-même qualifié son expérience théâtrale d'« incomplète » et « erronée », d'« à moitié réussie ». Son projet, pour aboutir, aurait, selon lui, nécessité qu'il y consacrat toute sa vie. Voir à ce sujet NALDINI (Nico), *Pasolini, una vita* (Turin : Einaudi, « Gli Struzzi, 353 », 1989), p. 329. Il s'agit au reste, si l'on excepte *Calderón*, de rédactions non définitives que l'auteur envisageait de retravailler en 1975.

(2) SICILIANO (Enzo), *Vita di Pasolini* (Florence : Giunti, « Narratori Giunti, 24 », 1995), p. 313.

parfaitement à l'esprit des six pièces pensées et entreprises en 1966, produit de la guerre que l'auteur a déclarée au néo-capitalisme, à la bourgeoisie et à la société de consommation⁽³⁾. Car si Pasolini renoue avec le théâtre, c'est d'abord parce qu'il s'impose à lui en tant qu'ultime « média », dernière forme expressive susceptible de constituer à leur égard un moyen direct de négation et d'agression politique. Le théâtre pasolinien renaît donc des cendres laissées par *Poesia in forma di rosa*, qui se refermait, deux ans plus tôt, sur le constat désespéré de l'avènement de l'« Après-histoire », de la victoire de la gangrène néo-capitaliste qui, en les intégrant dans les modèles qu'elle conçoit et développe, gagne toutes les couches de la société. La fulgurante et radicale mutation du sous-prolétariat des faubourgs romains dont elle est responsable ne correspond pas seulement à l'effondrement d'un mythe pour l'auteur, elle signifie encore la perte de ses points de référence fondamentaux, le marxisme et le mouvement ouvrier, et celle de l'interlocuteur idéal auquel Pasolini destinait poésies et œuvres narratives⁽⁴⁾.

[...] *ad un certo momento ho pensato che di tutti i mezzi di massa, l'unico che non avrebbe mai potuto essere tale era il teatro, perché il teatro non si può riprodurre in serie [...]. Ogni sera questo rito si riproduce nella sua fisicità, cioè nella sua verginità. E per quanto grande sia il numero degli spettatori nel teatro, questo numero non verrà mai a coincidere con quel numero X che è la massa [...]. Questo teatro sarebbe stato naturalmente un teatro difficile, un teatro inteso come rito di cultura, quindi rivolto a una élite [...] un atto di protesta attiva, dinamica, contro la cultura di massa*⁽⁵⁾.

Le théâtre de Pasolini s'adresse donc à l'ennemi, et plus particulièrement à la fraction intellectuelle de la bourgeoisie, celle qui fréquente les théâtres, et dont « [l']interesse culturale sia magari ingenuo, provinciale, ma «reale» »⁽⁶⁾. Un choix que justifie la volonté de créer un théâtre qui soit le seul à être réellement en mesure d'atteindre la classe ouvrière. « *Essa è infatti unita da un rapporto diretto con gli intellettuali avanzati. È questa una nozione tradizionale e ineliminabile*

(3) La contestation doit être replacée dans son contexte. La révolte contre l'avènement de la société de consommation, représentée dans les années cinquante par la beat generation des Ginsberg, Kerouac, Ferlinghetti, Burroughs et Corso, est alors à son apogée dans le domaine littéraire et artistique. Qu'on se souvienne de l'action menée en France par les situationnistes.

(4) En témoigne ce fragment du texte autobiographique *Who is me. Poeta delle ceneri*, rédigé en août 1966 : « [...] oui, le communisme aussi est un bourgeois. C'est désormais la forme raciale de l'humanité » (PASOLINI (Pier Paolo), *Qui je suis. Poeta delle ceneri*, traduit de l'italien, présenté et annoté par Jean-Pierre Milelli (Paris : Arléa, 1999), p. 47).

(5) Déclaration de Pasolini, citée dans (Naldini : 1989, p. 329). Il n'est pas inutile de rappeler que c'est en 1967 que Guy Debord publiait son livre culte, *La société du spectacle*, qui, bien plus qu'une simple critique de la domination des mass media, développe le concept de « spectacle » en relation avec la marchandise et ses lois de production et d'échange, et l'envisage comme la phase ultime du processus de mainmise du capitalisme sur la vie, laquelle mainmise conduit les hommes au degré d'aliénation le plus radical en dégradant en « paraître » ce qui était déjà le produit d'une première mutation de leur « être », leur « avoir ».

(6) « Manifesto per un nuovo teatro », *Nuovi Argomenti*, 9 (janvier-mars 1968), nouvelle série, p. 12.

della ideologia marxista e su cui sia gli eretici che gli ortodossi non possono non essere d'accordo, come su un fatto naturale » (7). Il ne s'agira donc pas de tabler sur un quelconque intérêt spectaculaire ou mondain. Le « Manifesto per un nuovo teatro », publié dans *Nuovi Argomenti* en mars 1968 (8), est on ne peut plus clair à cet égard. Pasolini s'y oppose autant au théâtre traditionnel et officiel, qu'il qualifie de « théâtre du bavardage », qu'au théâtre contestataire d'avant-garde, le « théâtre du geste et du cri ». Deux théâtres qui selon lui ont en commun, outre le public ciblé, la bourgeoisie — que leur objectif soit de la divertir ou de la scandaliser —, le rejet de la parole, l'un par hypocrisie et l'autre par irrationalité. Pasolini propose quant à lui un « Théâtre de la Parole » qui la réhabilite et qu'il veut fondamentalement et strictement culturel. Son théâtre a pour fonction de poser des problèmes, de se faire débat, échange d'idées, d'opinions, sans confirmation ni infirmation des convictions de son public, et sans nécessairement lui offrir de solution. « Non è detto, certo, che gli stessi gruppi culturali avanzati siano qualche volta scandalizzati e soprattutto delusi. Specie quando i testi siano a canone sospeso, cioè pongano i problemi, senza pretendere di risolverli » (9). En réalité, l'auteur n'a plus de solution à proposer, et on peut dire de ces pièces ce qu'il disait de *Porcile* et *Théorème*, deux films qui leur sont contemporains et qui correspondent d'ailleurs à un projet théâtral : « sono [...] delle poesie in forma di grido di disperazione » (10). La structure ouverte qui en résulte ajoute à la complexité d'un produit culturel par endroits sibyllin. Il faut y voir une provocation de la part d'un auteur que le constat de l'échec du marxisme a définitivement achevé de convaincre que la logique et la raison, emblèmes de la bourgeoisie néocapitaliste, puissent être source de connaissance et de résolution de problèmes.

Le refus de la raison compte du reste parmi les thèmes que Pasolini développe dans ce corpus théâtral. Ceux-ci reflètent ses préoccupations et convictions contemporaines, soit la contestation de tout ce qui caractérise la société bourgeoise néocapitaliste, et la défense de ceux qu'elle exclut et opprime. On relèvera plus particulièrement la critique de ce qu'il qualifie de « révolution anthropologique », ce bouleversement des structures sociales qu'engendre l'assimilation dans l'unité passive petite-bourgeoise, dans l'idéologie de consommation, des humbles, qui renient alors des traditions et des valeurs que l'auteur juge révolutionnaires en puissance (11). Autre motif récurrent, la capacité

(7) *Ibidem*. L'affirmation a suscité des commentaires. Voir GROPPALI (Enrico), *L'ossessione e il fantasma. Il teatro di Pasolini e Moravia* (Venise : Marsilio, « Saggi teatro », 1979), pp. 31-37.

(8) Pasolini avait également projeté la fondation d'un centre d'études théâtrales avec à son programme le renouvellement des modalités de représentation.

(9) « Manifesto per un nuovo teatro », p. 11.

(10) DUFLOT (Jean), *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini* (Paris : Belfond, « Entretiens », 1970). Cité dans (Naldini : 1989, p. 325).

(11) On retrouve ici un écho de la pensée de Marcuse dont on sait que l'œuvre a marqué Pasolini.

de l'état bourgeois à intégrer jusqu'aux révoltes dont il est la cible, et en particulier, celle de ses fils, en 1968, qui lui a servi à se libérer des structures archaïques subsistantes qui limitaient le potentiel consommateur de la société, et dont il sort renforcé — Pasolini n'y voit d'ailleurs qu'une lutte intestine. Enfin, et par conséquent, la nostalgie d'un passé ressenti comme pur, sacré, mythique et authentique, et la tentative de sauvegarde des anciennes valeurs spécifiques, figurent également parmi les thèmes abordés. Ce qui explique la mise en scène d'une sexualité hors norme, dans laquelle Pasolini voit alors l'ultime « bastion de la réalité »⁽¹²⁾.

Qu'un, ou plusieurs, des protagonistes de chaque pièce se fasse le porte-parole du message de l'auteur n'a rien d'étonnant en soi, si ce n'est que ces personnages présentent à des degrés divers les caractéristiques intimes constitutives du mythe personnel de Pasolini, traits dévoilés dans ses poèmes, dans ses œuvres narratives de jeunesse⁽¹³⁾, mais aussi dans diverses interviews et déclarations, qui se font l'écho d'une auto-réflexion en évolution. La continuité entre la poésie et certains des monologues de ses œuvres théâtrales est du reste flagrante⁽¹⁴⁾. Le lecteur de l'œuvre poétique reconnaîtra donc sans peine ces personnages que distinguent leur altérité, ou plutôt leur ambivalence, c'est-à-dire leur suspension entre conformisme, ou bourgeoisie, et transgression, et par conséquent leur exclusion du système, et leur réclusion dans un monde à part. Outre le malaise que lui procure son implication en tant qu'homme, par hérédité, mais aussi en tant qu'artiste, dans la sphère bourgeoise, Pasolini a très tôt éprouvé et exprimé sa différence. Une différence qu'il faut se garder de réduire à une homosexualité vécue dans la culpabilité, et envisager de manière plus globale en y incluant un profond sentiment d'étrangeté au monde. C'est cependant à l'un des poèmes inédits composés peu après le tragique épisode qui marque la fin du rêve frioulan — cette cabale politique qui le fit inculper pour corruption de mineurs et outrage à la pudeur dans un lieu public — que mon propos me contraint à m'arrêter.

(12) « [...] nella prima fase della crisi culturale e antropologica cominciata verso la fine degli Anni Sessanta — in cui cominciava a trionfare l'irrealità della sottocultura dei "mass media" e quindi della comunicazione di massa — l'ultimo baluardo della realtà parevano essere gli "innocenti" corpi con l'arcaica, fosca, vitale violenza dei loro organi sessuali » (PASOLINI (Pier Paolo), « Abiura dalla Trilogia della vita », *Lettere luterane*, 3^e ed. (Turin : Einaudi, 1976), pp. 71-72). Mais, bientôt, la sexualité sera récupérée à son tour, irréversiblement ; ce qui suscite le reniement des trois films en question.

(13) Je pense aux écrits regroupés dans les recueils posthumes, *Un paese di temporali e di primule* (Parme : Guanda, « Biblioteca della Fenice », 1993) et *Romanzi e racconti* (Milan : Mondadori, 1998).

(14) Cette tendance à conférer un caractère théâtral à ses poèmes est déjà évidente dans ses premières compositions. Voir à cet égard « La domenica uliva » [« Le dimanche olive »] et « Da li Germaniis » [« D'Allemagne »], *Dans le cœur d'un enfant. Tal cœur di un frut*, édition bilingue, traduit du frioulan par Vigji Scandella (Arles : Actes Sud, « Un endroit où aller », 2000), pp. 12-21 et 78-83.

*Non posso che tremare :
e tremo, nelle viscere, io, escluso
dal mondo che non so odiare né quindi amare,
che finalmente si è fatto stupenda
ombra, irregle — capace ormai soltanto
a schiacciarmi, non più a determinare
la mia vita con la sua vita. Impuro
e non ancora forse perduto
nella mia purezza che non ha età,
il mondo non sa, dunque, che punirmi, e io
non posso che tremare.*

II

*Senza più ragioni per lottare
con me nella veglia, il sonno è stato
una veglia nel sogno. Col mattino
s'incolla in uno specchio abbacinato
il mio viso, senza sangue, di tísico.
Io tremo... Come un animale
stanato, non so dove ripararmi
se perfino nel fondo del petto
mi può giungere il mondo. Dono fatto,
lo so, per diventare fango... Ma perché
prima di perdermi ? perché inguaribilmente
innocente ? Devo pagare tutto,
senza pietà, io proprio
che alla lucida coscienza non rendo
che confusa esistenza, io che ingenuo
mi perdo in colpe in cui non so mai credere,
io che trascuro il mondo pur sapendo
trarne pure passioni... É una vendetta
quella che dà la morte, a me immortale ⁽¹⁵⁾.*

Exclu, mais innocent, d'une pureté impure, et donc martyr, le Pasolini de 1951 exhale une plainte qui ne peut manquer de rappeler celle, longue et douloureuse, de Sigismond, alors qu'il entre en scène, enchaîné et revêtu de peaux de bête, dans *La vida es sueño* de Calderón de la Barca :

*¡ Ay misero de mí ! ¡ Ay infelice !
Apurar, cielos, pretendo,
ya que me tratáis así,
qué delito cometi
contra vosotros naciendo ;
aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido :*

(15) PASOLINI (Pier Paolo), *Poèmes de jeunesse et quelques autres*, édition bilingue, traduit de l'italien par Nathalie Castagné et Dominique Fernandez (Paris : Gallimard, « Poésie », 1995), pp. 104-106.

*bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor,
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.*

*Sólo quisiera saber,
para apurar mis desvelos
(dejando a una parte, cielos,
el delito de nacer),
¿ qué más os pude ofender,
para castigarme más ?
¿ No nacieron los demás ?
Pues si los demás nacieron
¿ qué privilegios tuvieron
que yo no gocé jamás ?
[...]*

*Nace el bruto, y con la piel
que dibujan manchas bellas,
apenas signo es de estrellas
gracias al docto pincel,
cuando atrevido y cruel,
la humana necesidad
le enseña a tener crueldad,
monstruo de su laberinto :
¿ y yo con mejor instinto
tengo menos libertad ?
[...]*

*En llegando a esta pasión,
un volcán, un Etna hecho,
quisiera arrancar del pecho
pedazos del corazón :
¿ qué ley, justicia o razón
negar a los hombres sabe
privilegio tan suave,
exención tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave ⁽¹⁶⁾ ?*

Je n'aurais pas fait ce rapprochement s'il n'avait été question dans le poème de Pasolini d'un monde devenu « ombre magnifique, irréelle », et d'un sommeil qui « a été une veille dans le rêve ». Et cela quand bien même le projet de mettre en scène l'œuvre capitale de Calderón a été formulé dès 1939. Mais le rapprochement s'impose d'autant plus que les deux dramaturges développent le thème du martyr, et que Pasolini exploite de préférence les œuvres qui le reflètent ou du moins autorisent ce type de lecture. Les articles rédigés pour la chronique littéraire qu'il a tenue dans *Il Tempo*, et qui sont désormais rassemblés dans

(16) CALDERÓN DE LA BARCA (Pedro), *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*, introducción de Alberto Porqueras-Mayo, 2^a ed. (Madrid : Espasa-Calpe, « Selecciones Austral », 1978), pp. 34-37, vv. 102-172. Désormais, si elles s'y rapportent de manière évidente, les citations tirées de cette œuvre seront seulement accompagnées de la mention du numéro de la page dont elles sont extraites.

Descrizioni di descrizioni, sont sans doute la meilleure illustration de cette quête de soi-même dans la lecture ⁽¹⁷⁾.

Centrée sur le thème de la fugacité et du caractère illusoire des gloires de ce monde, *La vida es sueño* est une œuvre complexe et polysémique. Outre le martyr, un des autres thèmes de l'œuvre castillane devait immanquablement retenir l'attention de Pasolini. Il est à cet égard curieux de constater que le héros calderonien porte un nom qui semble désormais l'avoir prédisposé à compter parmi les grandes figures mythiques que la littérature espagnole a offertes aux hommes pour les aider à affronter leur condition. Pasolini ne pouvait manquer de saisir l'occasion d'exploiter le hasard qui a doué le père de la psychanalyse du nom du protagoniste d'un drame œdipien au terme duquel Sigismond parvient à pardonner la tyrannie paternelle et à prendre la place qui lui revient de droit. Mais de ce drame, Sigismond n'est ni la seule victime, ni le seul vainqueur symbolique. Rosaura, sa sœur dans l'infortune, reconnaît elle aussi la loi du Père, quoique Clothalde se soit montré incapable de défendre l'honneur de la fille qu'il a abandonnée ; et que, par faiblesse, ou plutôt loyauté envers son suzerain, et pour éviter une mort sociale qu'il juge certaine, il ait conseillé à celle qu'il vient de retrouver de s'enfermer dans un couvent. Une prison qui correspond à la Tour dans laquelle les horoscopes ont incité Basilio, autre Laños, à enchaîner à sa naissance le fils qui est destiné à le détrôner. Mais, l'un par l'autre, Sigismond et Rosaura se délivrent. En étant la première à traiter l'homme-fauve en être humain, Rosaura « met au monde » l'humanité de Sigismond. Et, en se lançant à la reconquête de son honneur, en sublimant le désir qu'il éprouve pour celle qui, destinée à Astolphe, lui est interdite, Sigismond se libère de la Tour qui, à la fois « berceau et sépulcre » (p. 37, vv. 195-196), symbolise l'utérus maternel. La reconnaissance de cet interdit lui a en effet permis d'ériger Rosaura en objet transitionnel, de faire d'elle le substitut maternel qui lui était nécessaire pour pouvoir pardonner à son père et épouser Stella. D'autre part, en prenant la place de Clothalde, il a offert à la jeune fille la possibilité d'éviter le couvent et de recouvrer son honneur en épousant Astolphe.

Si, dans *Calderón* — adaptation ou, mieux, transposition dans l'« Après-histoire » néocapitaliste de la source castillane —, le prince polonais cède son rôle de protagoniste à Rosaura ⁽¹⁸⁾, il n'en conserve pas moins son statut d'exclu.

(17) PASOLINI (Pier Paolo), *Descrizioni di descrizioni* (Turin : Einaudi, « Gli Struzzi, 194 », 1979).

(18) Au vu de la finesse de ses analyses, il est plus que probable que Pasolini ait perçu l'importance que Calderón accorde à ce personnage qui, en tant que double de Sigismond, a dû lui paraître susceptible d'illustrer la thématique de la scission qui sous-tend l'ensemble de son corpus théâtral, et est, de surcroît, loin d'être absente du reste de l'œuvre. Il me semble intéressant de souligner que l'image de Rosaura, qui entre en scène sous l'apparence d'un homme, constitue le contretype de celle de la pendaïon de l'homme travesti sur laquelle se referme *Affabulazione*, pièce où la scission occupe le premier plan. Je lis dans ce rapprochement intertextuel la volonté de souligner le rapport entre Œdipe et scission, lequel est tout aussi cliniquement irréfutable, que plus ou moins clairement signalé par l'auteur, entre autres dans *Pilade*.

Notamment parce qu'il est juif, et par conséquent objet de la haine de la vieille aristocratie phalangiste que la petite-bourgeoisie néo-capitaliste est en train d'assimiler. C'est à lui que Doña Astrea conseille à Doña Lupe de s'en remettre, lorsque Rosaura, petite fille inadaptée, finit par ne plus reconnaître le monde dans lequel elle s'éveille, sinon comme un cauchemar auquel elle veut à tout prix échapper.

*Noi siamo buone cattoliche, e dunque abbiamo il sollievo della confessione. Ma qualche volta un'amica, o un amico, o il proprio spirito, valgono più d'un confessore. Lui fa il suo mestiere, e assolve magari anche contro il parere di Dio (scherzo, scherzo!). Ma oltre che essere cattoliche, noi siamo anche borghesi (intendo dire di cultura, perché il nostro sangue è patrizio e feudale, a Dio ancora piacendo). In quanto borghesi, dunque, sappiamo che c'è anche un modo di assoluzione diverso da quello cattolico, una terapia a cui bastano la memoria e la coscienza...
[...] Il problema di Rosaura è un problema che tu devi affrontare, perché esso è tutto il tuo passato, e senza ordine nel passato, cara Lupe, non c'è tranquillità nell'avvenire.
Noi siamo sempre vissute nel clima della vittoria : Pensa che, una volta morto il Caudillo, questo Clima di vittoria, per noi continuerà : ma sarà nuovo, E noi dovremmo forse restare indietro (19) ?*

La récupération du juif par la nouvelle bourgeoisie qu'incarne Astrea n'a rien d'étonnant. La psychanalyse est une arme efficace s'il s'agit de se libérer de l'Église, et c'est sans doute en elle que réside la seule possibilité de récupérer Rosaura dont, sans doute au vu du rôle que Calderón confie à son double, Pasolini attribue la paternité à Sigismond. Cependant, en tant que père caché, le juif embourgeoisé tient aussi de Clothilde ; tandis que son destin de vaincu (p. 31) et d'intellectuel antifasciste, que Basile dit « contaminé par la pauvreté qu'il défend » (pp. 43-44), le rapproche de l'auteur.

Sans équivalent humain dans l'œuvre de Calderón, le personnage maternel est plus complexe encore. C'est l'animal auquel son nom l'associe qui, lié par l'intermédiaire de l'archétype de la gueule à l'alternance de la mort et de la vie et à celle du jour et de la nuit, renvoie à l'œuvre de Calderón. « [L]a gueule dévore et rejette, elle est initiatrice, prenant, selon la faune de l'endroit, l'apparence de l'animal le plus vorace : ici le loup ». Mais c'est surtout par référence à la mythologie scandinave que Lupe s'identifie à la Tour caldéronienne. Le loup y

(19) PASOLINI (Pier Paolo), *Calderón* (Milan : Garzanti, 1973), pp. 22-23. Si elles s'y rapportent de manière évidente, les citations extraites de cet ouvrage seront désormais accompagnées de la simple mention de la page où elles figurent.

devient « dévorateur d'astres », ce qui fait de sa gueule le symbole de la nuit, de la caverne, des enfers, dont la délivrance est associée à l'aurore, « la lumière initiatique faisant suite à la descente aux enfers » (20). La description que Rosaura fait de la Tour dans *La vida es sueño* m'incite à penser que Calderón a eu recours à ce symbolisme. D'autant plus que, dans son œuvre, la Tour obscure, avatar de la caverne platonicienne, figure les ténèbres d'un monde illusoire dans lequel Stella et Astrea sont ancrées, et dont Rosaura, que son nom assimile à l'aurore, libère Sigismond.

La puerta
 (mejor diré funesta boca) abierta
 está, y desde su centro
 nace la noche, pues la engendra dentro.
 [...]

 ¿ No es breve luz aquella
 caduca exhalación, pálida estrella,
 que en trémulos desmayos,
 pulsando ardores y latiendo rayos,
 hace más tenebrosa
 la oscura habitación con luz dudosa (21) ?

Tour ou couvent chez Calderón, la mère se fait explicitement louve dans le « calderion », « caldiron » ou « caldelon » de Pasolini, ce grand chaudron métaphore de l'Enfer selon l'hypothèse formulée par Musatti (22). Un enfer dont l'asile, le couvent et le lupanar, autant d'avatars de la Tour, sont les reflets les plus évidents. Car c'est plus généralement du monde dans lequel elle s'éveille que Rosaura est prisonnière, un univers cauchemardesque auquel appartiennent, conformément à l'œuvre de Calderón, les astres, Stella et Astrea, et dont Lupe — que ses nobles racines, son conservatisme et son fascisme, rapprochent de Carlo Alberto Pasolini — est l'incarnation. Réplique du Sigismond calderonien, Rosaura se tourne alors vers le seul être qui lui ressemble, mais elle ignore que celui dont elle tombe éperdument amoureuse est son père. On ne peut manquer de constater qu'elle reproduit ainsi, certes sommairement et de manière imagée, le processus qui a conduit Pasolini à vouer à Susanna un amour excessif.

Calderón n'a donc rien d'un simple décalque de *La vida es sueño*. Si Pasolini y puise de nombreux ingrédients significatifs — j'y ferai allusion en temps utile —, c'est pour, en leur en associant d'autres et en mélangeant le tout dans un « calderone », en retirer une œuvre originale et porteuse de ses préoccupations personnelles. Et si on sait que c'est sa tragédie, qu'il s'agisse de celle qui le déchire en tant que personne privée, ou de celle qu'il vit en sa qualité

(20) Voir à ce sujet CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), *Dictionnaire des symboles* (Paris : Robert Laffont — Jupiter, « Bouquins », 1982), p. 583.

(21) CALDERÓN DE LA BARCA : 1978, p. 33, vv. 69-72 et 85-90. C'est moi qui souligne.

(22) Selon Cesare MUSATTI, le titre de la pièce pourrait aussi faire référence à son paronyme, qui, en différents dialectes, dont le frioulan, désigne métaphoriquement l'Enfer. « Calderón, Velásquez, Pasolini », *Sipario*, 335 (avril 1974), p. 55.

d'être social, les deux étant inextricablement liées ; si on sait que c'est ce drame personnel, dans sa pénible évolution et dans son impossible résolution, qui constitue le moteur de la production de Pasolini, on comprend quel parti l'auteur pouvait tirer de cette occasion que lui offrait l'histoire.

Sigismondo, guarda caso, come me. (p. 68).

Les sources sont multiples. Celle dont l'auteur s'inspire le plus après la comédie caldéronienne est à l'origine de l'épisode suivant, fruit du mélange de la peinture et du vieux théâtre bourgeois, utilisé « comme un élément expressif au sens incertain » (p. 35). Contrariés par cet amour hors normes et impensable, Lupe et son époux Basilio, devenus Rois Bourgeois — comme le suggérait déjà l'œuvre de Calderón qui exploitait l'étymologie du nom de Basile —, tentent de convaincre Rosaura de l'absurdité de sa trahison. Mais c'est du miroir qui garnit le mur du fond d'une des salles de l'Escorial qu'ils incitent leur fille à l'aveu. Et c'est dans la robe gris-rose, et entourée des duègnes, des suivantes, des courtisans et des nains de l'infante Marguerite, que Rosaura est appelée à comparaître devant ses juges, qui lui vantent, dans un discours de propagande bourgeoise-fasciste, les vertus de l'unicité, gage de vérité, qui, en garantissant l'ordre, valide le pouvoir.

*Riconosci la tua vita in quella degli altri,
Rosaura, e vedrai che essa sarà VERA.
Abbi gli amori che hanno gli altri, e vedrai
che essi non si distingueranno dalla vita.* (p. 40).

Figée au centre des *Ménines* de Vélasquez, Rosaura serait cette fois la protagoniste d'un vrai songe, dont témoigneraient, selon Lupe, l'irréalité des couleurs et le caractère désuet de sa tenue. Mais si ce rêve-ci reçoit la caution des souverains, c'est qu'il sert leur cause en rendant leur réalité plus absolue, en soulignant les privilèges de leur richesse, « produit de l'honnêteté, de la résignation et de la foi » (p. 42). Pasolini tire parti de la technique de Vélasquez pour associer son tableau à l'œuvre de Calderón. S'il a choisi de peindre en naturaliste la réalité quotidienne, et souvent dans ce qu'elle a de moins noble — ce qui, en plus du caractère révolutionnaire que lui confèrent ses options, le rend sensible à l'auteur —, Vélasquez la dissout par l'importance qu'il accorde à la couleur. Pures apparitions, ses personnages semblent ressortir au domaine du songe.

*Interroga la bambina Doña María Agostina Sarniento,
che ti porge un'ampolla dal sacro rosa ch'è spetto
d'aragosta dove il rosso regola la sua estinzione [...]* (p. 43).

Cependant, les deux œuvres portent en elles le principe de leur conjonction. En posant la question de la frontière entre le réel et sa représentation, Vélasquez propose la méditation d'un rapport similaire à celui auquel l'œuvre de Calderón

nous confronte. Dans la célèbre analyse qu'il a consacrée aux *Ménines*, Michel Foucault souligne l'un des principaux effets de cette réflexion : l'introduction du spectateur dans le tableau. Pour Pasolini, l'exploitation des *Ménines* signifiait donc aussi la possibilité de s'inscrire explicitement dans une pièce qui le raconte.

*Si, interroga l'autore, coinvolto anch'esso
nel mondo della nostra ricchezza,
e, pur guardando da fuori del quadro, ne è dentro (p. 43) !*

Et se mettre en scène aux côtés des souverains, dans le miroir qui les reflète, c'est redire son implication dans le monde qu'il déteste, cette vieille ambiguïté qui n'a jamais cessé de déchirer Pasolini.

Io [...] vivo i problemi della storia ambigualmente. La storia è la storia della lotta di classe : ma mentre io vivo la lotta contro la borghesia (contro me stesso) nel tempo stesso sono consumato dalla borghesia ed è la borghesia che mi offre i modi e i mezzi della produzione. Questa contraddizione è insanabile : non ammette di essere vissuta altrimenti che come è vissuta. Cioè ambigualmente : e questo produce un elemento di mistero (che si vorrebbe e non si vorrebbe spiegare). Ciò che si chiama metastorico nasce insomma da un modo forzatamente ambiguo di vivere la storia : e si presenta forse come falsa alternativa, o forse come verità vera — la cui presenza è insopprimibile in chi non intende negarsi la propria contraddizione (e anzi, magari ama esserne deluso, torturato, degradato). Da ciò mi deriva una continua incertezza — e cosa altro può derivare a chi vive nell'ambiguità ⁽²³⁾ ?

« [E] anzi, magari ama esserne deluso, torturato, degradato ». J'avais une double raison d'évoquer ce poème de 1951, dont le thème se trouve par ailleurs coïncider avec celui d'une des premières pièces de Pasolini, *Nel '46*. Il y était question de miroir. Dans ce miroir se reflétait la face de l'exclu, de l'innocent coupable d'une sexualité déréglée dont l'origine est d'ordre œdipien — je ne m'arrêterai pas sur le thème de Narcisse, dont l'examen me contraindrait à trop m'écarter de mon propos. Un martyr, écrivais-je, et j'insistais, non parce que la vie de l'auteur militant — je ne veux pas parler de sa mort — en est la manifestation, mais parce que l'ensemble de son œuvre en porte la marque. Dès 1946, Pasolini confessait la genèse de ce qu'il faut considérer comme une obsession masochiste, dans les *Quaderni rossi*, son journal intime romancé.

Una fantasia simile a questa l'ebbi alcuni anni più tardi, ma prima della pubertà. Mi sorgeva, credo, vedendo o immaginando, un'effigie di Cristo crocefisso. Quel corpo nudo coperto appena da una strana benda ai fianchi (che io supponevo una discreta convenzione) mi suscitava pensieri non apertamente illeciti, e per quanto spesse volte guardassi quella fascia di seta come a un velame disteso su un inquietante abisso (era l'assoluta gratuità dell'infanzia) tuttavia volgevo subito quei miei sentimenti alla pietà e alla preghiera. Poi nelle mie fantasie affiorava espressamente il desiderio di imitare Gesù nel suo sacrificio per gli altri uomini di essere condannato e ucciso benché affatto innocente. Mi vidi appeso alla

(23) Déclaration de Pasolini citée dans MARTELLINI (Luigi), *Pier Paolo Pasolini. Introduzione e guida allo studio dell'opera pasoliniana. Storia e antologia della critica* (Florence : Le Monnier, « Profili letterari », 1983), p. 170.

croce, inchiodato. I miei fianchi erano succintamente avvolti da quel lembo leggero e un'immensa folla mi guardava. Quel mio pubblico martirio finì col divenire un'immagine voluttuosa e un po' alla volta fui inchiodato col corpo interamente nudo. Alto, sopra il capo dei presenti, compresi di venerazione, con gli occhi fissi su di me — io mi sentivo [spazio bianco] di fronte a un cielo turchino e immenso. Con le braccia aperte, con le mani e i piedi inchiodati, io ero perfettamente indifeso, perduto ⁽²⁴⁾ ...

Ce fantasma apparaît à plusieurs reprises dans son œuvre. Les crucifixions du *Vangelo*, de *La Ricotta*, et l'image christique inspirée de Mantegna sur laquelle se referme *Mamma Roma*, en sont les illustrations les plus évidentes. Si je m'attarde sur ce point, c'est qu'il me semble que Pasolini s'est ici encore crucifié par l'intermédiaire de Rosaura. Il suffit de jeter un regard, même furtif, sur les *Ménines* pour que s'impose l'évidence du constat de Foucault.

Cet ensemble de personnages, ainsi disposé, peut constituer, selon l'attention qu'on porte au tableau ou le centre de référence que l'on choisit, deux figures. L'une serait un grand X ; au point intérieur gauche, il y aurait le regard du peintre et, à droite, celui du courtisan ; à la pointe inférieure, du côté gauche, il y a le coin de la toile représentée à l'envers (plus exactement le pied du cheval) ; du côté droit, le nain (sa chaussure posée sur le dos du chien). Au croisement de ces deux lignes, au centre de l'X, le regard de l'infante. L'autre figure serait plutôt celle d'une vaste courbe ; les deux sommets seraient déterminés par le peintre à gauche et le courtisan de droite — extrémités hautes et reculées ; le creux, beaucoup plus rapproché, coïnciderait avec le visage de la princesse et avec le regard que la duègne dirige vers lui. Cette ligne souple et concave forme comme une vasque [...]. La princesse se tient debout au milieu d'une croix de Saint-André qui tourne autour d'elle, avec le tourbillon des courtisans, des suivantes, des animaux et des bouffons ⁽²⁵⁾.

Dans sa robe gris-rose, l'infante ne peut manquer d'évoquer l'emblème rosicrucien. Si l'iconographie chrétienne fait de la rose le symbole des plaies et du sang du Christ, ainsi placée au centre de la croix, Marguerite s'identifie au cœur du Christ, ou, au vu du type de croix représenté, à celui d'un succédané de Christ ; à moins qu'il n'y faille voir, avec Angelus Silesius, le Christ lui-même. Pasolini y a-t-il pensé, y a-t-il vu le motif qui l'a incité à s'inspirer du tableau, et qui justifiait cette reprise ? y a-t-il vu l'occasion et la pertinence de l'association entre Vélasquez et Calderón, dont la seconde victime œdipienne a pour nom Rosaura ? c'est possible, même probable. D'autant plus que le Sigismond pasolinien affirme qu'Unamuno, l'auteur du *Christ de Vélasquez*, figure sur le sein d'une des filles de Lupe (p. 28), et que, dans *La vida es sueño*, Basile rapproche explicitement la naissance de Sigismond de l'agonie du Christ (pp. 50-51, vv. 688-702). D'autre part, la ligne courbe, la vasque, qui « enceint » l'infante, ne peut-elle être mise en rapport avec la Tour-matrice de *La vida es sueño* ? n'est-elle pas susceptible d'avoir été perçue comme liée au désir masochiste de crucifixion pour servir à l'élaboration d'une pièce où l'Œdipe joue un grand rôle ? Il est d'ailleurs loin

(24) Fragment des *Quaderni Rossi* cité par (Naldini : 1989, p. 13).

(25) FOUCAULT (Michel), « Les Suivantes », *Dits et écrits I, 1954-1975* (Paris : Gallimard, « Quarto », 2001), pp. 502-503.

d'être exclu — d'aucuns le considèrent comme un fait certain — que Pasolini ait pu prendre connaissance de l'analyse de Foucault, parue en 1965 dans *Le Mercure de France* et l'année suivante dans *Les mots et les choses*.

L'accumulation et la convergence des motifs tendent à corroborer l'hypothèse, quand bien même Pasolini avait d'autres raisons d'associer les deux artistes qui ont gravité autour de Philippe IV. Il n'est au reste pas le premier à avoir constaté ce qui les réunissait. Outre le caractère onirique, fantomatique, fantasmatique, que la touche du peintre confère à son tableau, et la question de la limite entre le réel et l'irréel ou la représentation, il convient de relever que le motif du miroir renvoie aussi à la fragilité des frontières entre le songe et la vie. Comme l'a clairement exprimé Enrique Lafuente Ferrari dans son étude sur Vélasquez, « [d]ans le miroir, la vision prend un caractère de concept : les choses sont ou ne sont pas, existent ou s'évanouissent, de la même façon que pour Calderón la vie peut paraître un songe, et que le songe est vie »⁽²⁶⁾.

Par ailleurs, différents indices tendent à confirmer l'influence de l'analyse du philosophe, ce qui accroît, par conséquent, la probabilité de l'exploitation des motifs mentionnés plus haut. D'après lui, en ne nous laissant voir que l'envers du tableau dans le tableau, « l'autre côté d'une psyché », écrit-il (Foucault : 2001, p. 495), Vélasquez rend invisible l'image du spectateur. Vu les nombreuses références qu'il a faites au mythe de Narcisse, Pasolini n'a peut-être pas dû lire Foucault pour constater que les *Ménines* le confrontaient à l'impossibilité de l'autocontemplation et en retirer l'idée d'évoquer la stérilité de l'appel à Freud dans une pièce dont le tableau serait une des sources principales. Il n'en reste pas moins qu'il est curieux d'observer que la confusion homonymique qu'autorise le mot employé par Foucault — « psyché » — permet d'expliquer la présence de ce thème dans *Calderón*.

En outre, la description que fait Foucault des souverains mérite qu'on s'y arrête. « Au milieu de tous ces visages attentifs, de tous ces corps parés, ils sont la plus pâle, la plus irréelle, la plus compromise de toutes les images : un mouvement, un peu de lumière suffiraient à les faire s'évanouir [...] ; dans la mesure où ils sont visibles, ils sont la forme la plus frêle et la plus éloignée de toute réalité » (p. 504). Si Pasolini n'a pas nécessairement utilisé le tableau en se reportant à cette analyse, on ne peut nier que les mots de Foucault servent la thèse qui sous-tend toute son entreprise dramatique, ni qu'ils concordent parfaitement avec le message principal de cette pièce en particulier, explicitement formulé dans un poème posthume rédigé en 1966, alors que Pasolini était en train d'élaborer *Calderón*.

[...] *il faut résister dans le scandale
et dans la colère, plus que jamais,*

(26) LAFUENTE FERRARI (Enrique), *Vélasquez. Étude biographique et critique*, traduit de l'espagnol par Jacques Lassaingne (Genève : Édition d'art Albert Skira, « Le goût de notre temps », 1960), p. 89.

*naïfs comme des bêtes à l'abattoir,
troublés comme des victimes, justement :
il faut dire plus fort que jamais son mépris
envers la bourgeoisie, hurler
contre la vulgarité,
cracher sur l'irréalité qu'elle a choisie
comme seule réalité,
ne pas céder d'un acte ou d'un mot
dans la haine totale contre elle, ses polices,
ses magistratures, ses télévisions,
ses journaux* ⁽²⁷⁾.

La coïncidence pourrait avoir accentué l'intérêt de Pasolini pour cette analyse.

La scène suivante semble confirmer la plupart de mes hypothèses. Le tableau, comme lieu d'inscription d'une scène rêvée, y fait place à un couvent dont l'identification avec la Tour de *La vida es sueño* est soulignée par le fait que Rosaura l'assimile à une prison. La transition, si elle repose sur une association d'idées, étaye déjà mes suppositions concernant la courbe-vasque. Mais leur pertinence s'avère davantage encore quand on constate que c'est à cet endroit précis que Rosaura, en réclamant qu'on lui rende son « corps sacré », fait allusion à sa nature christique, que la sœur, qui condamne son blasphème, rend explicite. Comment nier que tout concourt à faire voir cette scène comme la reproduction du tableau ?

*Suora : Questo è un convento, dottore : la Casa del Corpo Divino !
Rosaura : Aaaaaaaaah, aaaaah ! Ridatemi il mio corpo !
È mio, è mio ! Non è una cosa
che potete mettere dove volete !
Il mio corpo è sacro, è con esso che vivo !
Suora : Ecco, vede ? Bestemmia !
Il suo corpo è sacro ! Come quello di Cristo (p. 55) !*

Écho articulé du hurlement sauvage de la « vitalité désespérée » — ce *Aaaaaah* si caractéristique de son corpus théâtral ⁽²⁸⁾ m'incite à penser que la bestialité du Sigismond caldéronien a dû influencer sur la décision que Pasolini a prise d'exploiter *La vida es sueño* —, la revendication de Rosaura traduit sa volonté de sauvegarder la seule composante d'elle-même que la petite-bourgeoisie n'a pas encore pu assimiler en la réifiant ⁽²⁹⁾, en déniaut à son sexe le droit de brûler de l'espérance

(27) PASOLINI (Pier Paolo), *Qui je suis. Poeta delle ceneri*, traduit de l'italien, présenté et annoté par Jean-Pierre Milelli (Paris : Arléa, 1999), pp. 31-32. C'est moi qui souligne.

(28) « La prego, non confonda la sua condizione borghese / con la realtà. È un'identificazione offensiva ! / Non confonda la parola col silenzio o con l'urlo, signore », dira Manuel à Basile (p. 150). Pasolini développe le motif dans *Orgie*.

(29) La défense du corps, et plus particulièrement du sexe envisagé comme l'ultime vestige de l'authenticité, de la sacralité et de l'innocence, est alors au centre des préoccupations de Pasolini, qui achève sa pièce en 1972, l'année des *Canterbury Tales*, deuxième volet de la *Trilogia della vita*.

de l'acte sacrilège que les vieux mythes ont tant ressassé⁽³⁰⁾. « Io collaboro con lui [le père] alla sua segregazione, / in cui lei è messa a tacere : corpo, cosa » (p. 56). Manuel, le médecin du couvent⁽³¹⁾, exprime clairement ce que Pasolini condamne. Dans *Descrizioni di descrizioni*, l'auteur le dit antipsychiatre⁽³²⁾. En associant les symptômes cliniques de Rosaura, dont l'origine est œdipienne, au progrès de la gangrène petite-bourgeoise, ce sont les deux principaux thèmes pasoliniens — car la majeure partie de l'œuvre peut se résumer en leur développement, en la tentative aussi vaine, aussi désespérée qu'acharnée de les résoudre — que ce personnage nous présente comme intimement liés. Ils le sont pour l'auteur dont la mère, qui fait l'objet d'un amour démesuré, incarne la pureté paysanne du Frioul de son enfance. Le transfert, sur cette région, des sentiments qu'il lui porte, et qui s'avèrent être charnels⁽³³⁾, explique la haine qu'il voue aux responsables du « matricide universel »⁽³⁴⁾ que représente pour lui la disparition de ce monde et de ceux qui lui ressemblent. Cependant, l'origine de l'exacerbation de sa nostalgie pour ce Frioul maternel et innocent — dont les paysages vierges, archaïques et mythiques de ses films sont autant d'avatars — réside d'abord dans l'ostracisme dont la société néocapitaliste l'a frappé en raison d'une inversion incontestablement liée à son attachement pour sa mère. C'est parce qu'elle l'a définitivement rejeté, avec les pauvres de son enfance, du côté des « ragazzi », que Pasolini a décidé de se faire le champion des exclus. Pablo, le jeune homosexuel dont Rosaura va bientôt s'éprendre sans savoir qu'il est son fils, souligne l'irréversibilité de la marginalité dans laquelle leur condition plonge ensemble le pauvre et l'inverti. Si son message en fait le porte-parole de l'auteur, son caractère, et son physique, en plus de son nom, selon un procédé caractéristique et récurrent, en font indubitablement son double.

(30) Il est également question d'inceste dans l'œuvre de Calderón, et dans l'œuvre au sens large du terme. Le lapsus — qui n'est cependant peut-être pas imputable à l'auteur — de *La vida es sueño*, qui fait donner le même nom de Clorilène à l'épouse et à la sœur du roi Basile (vv. 521 et 660), semble à cet égard révélateur. Mais ceci relève de la vie psychique de Calderón — et renvoie notamment au despotisme de son père — dont l'analyse n'intéresse pas mon propos.

(31) Conformément au mécanisme qui régit les songes, le couvent se muera bientôt en asile, les deux étant réductibles et interchangeable en raison du sémème commun qui les assimile à la Tour-prison. « [...] Le apro le porte / della prigione, o della casa di cura, o del convento, / usi la parola che vuole » (p. 57).

(32) PASOLINI (Pier Paolo), « Calderón », *Descrizioni di descrizioni* (Turin : Einaudi, « Gli Struzzi, 194 », 1979), p. 215.

(33) « Impazzivo per l'Italia agreste e barbara, per la classicità dei bovi dalle corna lunate del Clitunno, umile e grandiosa ; provavo per quel mondo gli stessi spasimi che provavo per i primi corpi di cui mi innamoravo » (PASOLINI (Pier Paolo), « Il treno di Casarsa », *Un paese di temporalità e di primule* (Parme : Guanda, « Biblioteca della Fenice », 1993), p. 165).

(34) L'expression, que je juge parfaitement adéquate, est de Fabien S. Gérard, à qui je renvoie pour plus de détails sur ce point : GÉRARD (Fabien S.), *Pasolini ou le mythe de la barbarie* (Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, « Arguments et Documents », 1981), p. 117.

*Perché amare troppo da bambini la propria madre,
oppure nascere in Andalusia, oppure ancora
far fare l'amore a un giovane che poi paga e se ne va,
sono fatti che, una volta accaduti, non li puoi abolire [...] (p. 95).*

« [S]i è marchiati dalla sconfitta / fin dalla nascita. La nascita è tutto » (p. 49). Manuel, l'Astolphe pasolinien, met quant à lui l'accent sur l'innéité de la marginalisation. Ainsi, quoiqu'il continue de s'en inspirer — je fais référence à la tirade initiale de Sigismond —, Pasolini, en maintenant cette leçon, s'écarte fondamentalement de sa source, qui illustre à terme l'importance du libre arbitre. Son Astolphe n'a du reste que peu de points communs avec son modèle. Autre avatar de l'auteur, il libère Rosaura, ce qui permet à la jeune fille de revoir son père. Dans l'évocation qu'il fait alors de l'expérience de son homologue caldéronien, Sigismond suggère à son tour la relation entre l'Œdipe et la contestation du néo-capitalisme. Puisque, pour Pasolini, le Père est toujours synonyme de Pouvoir, le déni de sa loi ne peut que s'accompagner de celui de l'idéologie qu'il défend.

*Li conosco questi miracoli. Chi
può liberare dalla torre ? Nessun altro
che il Padre che dispone di Angeli.
E il passo dei sicari è così leggero
che la vittima a cui si vuol far credere d'essere libera
non li sente. Né può quindi volgersi indietro
e vedere il giovane servo biondo o il giovane servo bruno —
chiamamoli Leucos e Melainos, il Luminoso e l'Oscuro —
che per un sentimento insondabile hanno deciso
che il loro onore è nella lealtà, la loro virilità
nell'obbedienza : e hanno fatto un patto da pari a pari
con il padrone ⁽³⁵⁾ ...*

Le symbolisme inhérent à la psychanalyse à laquelle renvoie le personnage de Sigismond, justifie la polysémie du début de cette réplique. Toutefois, qu'on l'interprète en s'attachant à la problématique œdipienne ou à celle, sociale, anthropologique, que suscite l'avènement du néo-capitalisme, les deux lectures concordent, et révèlent la nature funeste du Père-Pouvoir. Le Père pasolinien ne libère pas de l'utérus. Carlo Alberto a renforcé les liens qui unissaient Pasolini à sa mère. Et peut-être est-ce dans cette perspective qu'il faut lire le désir de Rosaura, à trois reprises réitéré, de retourner d'où elle vient. Le lieu originel pourrait, en effet, correspondre à la matrice de laquelle on l'a arrachée. Et celle-ci, loin de s'identifier à l'antre infernal qui circonscrit son martyr, serait au contraire celle d'une mère adorée ; lecture que d'autres œuvres où il est question de *regressus ad uterum* confortent. Cependant, les deux matrices, dans leur opposition apparente,

(35) P. 61. La réplique recèle une des multiples visions prophétiques de sa mort que l'auteur a inscrites dans son œuvre.

ne sont pas incompatibles — surtout si on sait que la contradiction caractérise l'être et l'œuvre de l'auteur. Si le tourment moral qui, de près ou de loin, est lié à une sexualité dérégulée, est source de plaisir, rien ne justifie le désamour de ce qui en est la cause. Mais la Tour symbolise d'abord le monde néocapitaliste. Du point de vue social, la malignité du Père se manifeste par l'intégration des Anges dans son système. Pasolini désigne ainsi — principalement dans ses premières œuvres — les jeunes hommes du peuple qui le séduisent⁽³⁶⁾. Désormais, Leukos et Melainos font partie de cette masse indifférenciée de petits-bourgeois en qui Pasolini verra bientôt des tueurs en puissance⁽³⁷⁾. On discerne en eux la figure dédoublée de Clothalde⁽³⁸⁾, dont Leukos répète la réplique qui a dû inspirer à l'auteur le rôle qu'il allait lui faire jouer : « todo, como lo mandaste, / queda efectuado ». C'est en ces termes qu'il s'adresse à Basilio après avoir endormi Sigismond pour la première fois (Pasolini : 1973, p. 175 et Calderón de la Barca : 1978, p. 59, vv. 986-987). Le précepteur « blanc » du prince est aussi le traître « noir » qui le tient prisonnier, exécutant soumis au Père-roi qui a enfermé Sigismond dans la Tour. En le tuant symboliquement à trois reprises⁽³⁹⁾, le héros calderonien en fait même un double de Basile.

Ce n'est pas dans le vaincu qui libère momentanément Rosaura — comme Clothalde avait libéré Sigismond le temps d'une expérience qui a confirmé l'horoscope — que ces anges tueurs vont s'incarner, mais en celle qui, nouvelle complice du Pouvoir, tente de raisonner Rosaura, de lui faire accepter la « réalité » d'un monde qu'elle rejette à trois reprises à son réveil ; à savoir sa sœur, tour à tour nommée Stella, Carmen et Agostina. En déclinant la même scène, à peine ajustée aux variables du milieu, Rosaura s'éveille successivement dans le monde de la grande bourgeoisie et dans celui du sous-prolétariat, soit dans deux mondes qui, quoiqu'aux antipodes l'un de l'autre, partagent le même sort d'assimilé par le troisième monde représenté, celui de la petite-bourgeoisie néocapitaliste⁽⁴⁰⁾. Stella, dont le nom a dû inspirer à Pasolini le rôle qu'il lui confère, celui

(36) Cette façon de désigner les jeunes hommes du quart-monde apparaît tôt dans l'œuvre ; elle est manifeste dans *Œdipe-roi* où Ninetto Davoli, l'Antigone pasolinienne, répond au nom d'Angelo.

(37) « Quest'uomo non ha più radici, è una creatura mostruosa del sistema ; lo ritengo capace di tutto » (PASOLINI (Pier Paolo), « Gli italiani non sono più quelli », *Corriere della Sera*, 10 juin 1974, cité dans (Naldini : 1989, p. 382)). Voir également PASOLINI (Pier Paolo), « Abiura dalla *Trilogia della vita* », *Lettere luterane*, 3^a ed. (Turin : Einaudi, 1976), pp. 71-76.

(38) Pasolini a remarquablement su tirer profit de ce procédé de nature onirico-symbolique dans *Médée*.

(39) (Calderón de la Barca : 1978), pp. 67, 78 et 90, vv. 1310, 1691 et 2066.

(40) L'assimilation de Stella est explicite. Manuel la dénonce en la présentant comme le résultat d'une actualisation du tableau de Vélasquez : « [...] una ragazzetta col viso volpino di famiglia / dal colore lunare, linfatica, adenoida, / secondo la ritrattistica delle più alta scuola / spagnola, la cui crudeltà è in proporzione al pallore : / ma verniciata da una patina moderna di finta / spregiudicatezza, scodinzolante, efficiente, perché / una ricca borghese ormai deve imitare le piccole borghesi, / ossia la maggioranza, la maggioranza ! » (p. 49).

