

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 « romanescos » 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']intéresse culturelle 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 néocapitaliste 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.

