

La naissance d'Athéna : mythe et histoire dans Pylade de Pasolini

par Angela Biancofiore

En 1966 Pier Paolo Pasolini commence à écrire des pièces théâtrales en vers inspirées de la tragédie grecque. La lecture des *Dialogues* de Platon, dit l'auteur, et une longue période de convalescence, le poussent à rédiger très rapidement, au moins dans une première version, les six tragédies qui seront publiées en revue¹ et chez Garzanti (en 1973, seulement *Calderon*), mais qui ne seront éditées dans leur ensemble qu'après la mort de l'auteur².

En 1968 Pasolini publie le *Manifesto per un nuovo teatro* dans la revue « Nuovi argomenti » n. s. n.9, gennaio-marzo³. Dans ce texte fondateur l'auteur présente sa nouvelle conception de la communication théâtrale et définit le rôle de l'acteur : le théâtre est reconduit à sa primitive fonction de *rite culturel*.

Pour Pasolini le théâtre grec est « rite politique » par excellence, c'est-à-dire étroitement lié à la vie de la *polis*, toute la ville était contenue dans son théâtre social à ciel ouvert. Le *Manifesto* est publié à une période où d'autres auteurs produisaient des manifestes pour le théâtre : en effet, le groupe du « théâtre du geste » avait rédigé son manifeste l'année précédente à Ivrea, signé par Giuseppe Bertolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini, Franco Quadri⁴.

Comme aujourd'hui les manifestes ne sont plus à la mode, le responsable des œuvres complètes de Pasolini, Walter Siti, a censuré le *Manifesto*, car il s'agirait d'un texte trop « politique » et susceptible d'influencer le lecteur du théâtre pasolinien (voir sa préface dans le volume sur le *Théâtre*). Le *Manifesto* a été omis, donc, du volume des œuvres théâtrales, mais il a été inséré dans les volumes de *Saggi sulla letteratura e sull'arte*⁵. Ce texte est

¹ *Pylade* in « Nuovi Argomenti », 1967.

² Garzanti, Milano, 1988.

³ Aujourd'hui dans le volume Pier Paolo Pasolini, *Teatro: Calderon, Affabulazione, Pilade, Orgia, Bestia da stile*, prefazione di G. Davico Bonino, Garzanti, Milano, 1988; des extraits de ce texte sont publiés également dans le volume *Entretiens avec Pasolini* [1969], propos recueillis par Jean Dufлот, Paris Belfond, 1970, réédité sous le titre *Les dernières paroles d'un impie*, Paris, Belfond, 1981, édition revue et augmentée.

⁴ Cf. F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino, 1977.

⁵ I-II, textes établis par W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 1999.

fondamental pour la compréhension des problèmes abordés par le théâtre pasolinien car l'auteur précise sa relation à la tragédie grecque et, en particulier, en ce qui concerne sa dimension politique et anthropologique. Dans son *Manifesto* Pasolini soulève également une autre problématique centrale au niveau politique et culturel : *la question de la langue*.

L'auteur déclare ouvertement son opposition à l'avant-garde qu'il désigne par «théâtre du geste» (Artaud, Living theatre). Il est contre le «théâtre du bavardage» (*teatro della chiacchiera*, le théâtre traditionnel, basé sur une fausse langue italienne parlée).

Le théâtre de Pasolini s'énonce comme *théâtre de parole*. Du théâtre grec il reprend la conception de l'acteur, qui n'est pas un simple véhicule de textes, mais qui est l'acteur *intellectuel* s'adressant à un destinataire actif, *égal à l'auteur*. Le théâtre pasolinien met l'accent sur sa *dimension anthropologique* : par la mise en scène du mythe, la tragédie est en mesure de traduire *les transitions culturelles* en acte dans la société.

Pylade

Dans *Pylade* on arrive à saisir la dimension mythique et anthropologique du théâtre pasolinien. L'auteur prend comme point de départ l'*Orestie* d'Eschyle et, précisément, les *Euménides*. Pour Eschyle, Athéna incarne une véritable transition culturelle: de la société primitive fondée sur la loi de la vengeance à la société de la *polis* fondée sur les lois démocratiques reconnues par la communauté.

Athéna est la déesse grecque née du crâne de Zeus : craignant l'enfant qui lui naîtrait de Mêtis, Jupiter avale celle-ci sur le point d'accoucher. Athéna sort toute armée du crâne de son père qu'Héphaïstos fend d'un coup de hache.

Athéna est *Promachos*, « combattant au premier rang », cependant elle n'est pas seulement une divinité guerrière, elle est aussi la déesse de la raison, la déesse vierge, *parthénos*, elle représente une sorte de féminité virile. Elle est surtout *Athéna polias*, « protectrice de la cité ».

Dans l'*Orestie* d'Eschyle, Athéna institue le premier tribunal humain, elle est en quelque sorte la fondatrice de la *polis* ; elle marque le passage de l'ancienne civilisation méditerranéenne matriarcale à une nouvelle civilisation patriarcale.

Enfantée par son père, sa présence contourne la « mère »; sa qualité de « vierge » freine l'énergie fécondatrice de la divinité maternelle, elle représente le féminin sans le maternel, car, à la différence des créatures mortelles, elle n'a pas connu l'obscurité du ventre maternel. Déesse solaire par excellence, elle incarne les nouvelles valeurs de la *polis* contre la société archaïque fondée sur l'adoration de la déesse mère.

Oreste de la famille des Atrides, est fils d'Agamemnon et de Clytemnestre ; il venge son père, tuant sa mère et son complice Egisthe, aidé par son ami Pylade. Longtemps poursuivi par les Erinyes, il sera acquitté, avec la protection d'Athéna, par le premier tribunal de l'histoire, l'Aréopage.

Pasolini est fasciné par le personnage d'Athéna, à cause de la *métamorphose des valeurs* qu'elle représente. Sollicité par Vittorio Gasmann, entre 1959 et 1960, il se consacre à la traduction de l'*Orestie* d'Eschyle, qui sera mise en scène le 19 mai 1960 au théâtre grec de Syracuse. Quelques années plus tard, en 1966, l'écrivain commence à rédiger une tragédie en vers, *Pylade*, continuation politico-fantastique de l'*Orestie*, qui sera publiée dans une première version en 1967 (« Nuovi Argomenti ») et mise en scène au théâtre grec de Taormine le 29 août 1969.

En tant que traducteur, Pasolini réalise une « transposition créatrice » pour utiliser le terme de R. Jakobson, car il ne s'agit pas d'une traduction littérale destinée à une édition critique. Il transforme systématiquement le registre *sublime* des anciennes traductions en registre *politique* car il veut faire apparaître la trilogie d'Eschyle comme une œuvre sur la naissance des institutions démocratiques de la Polis, donc comme œuvre fondamentalement politique. La *lettera del traduttore* de Pasolini est bien révélatrice à cet égard :

« La signification des tragédies d'Eschyle est seulement, exclusivement politique » [...] Le moment le plus haut de la trilogie est sûrement l'acmé des *Euménides*, lorsqu'Athéna institue la première assemblée démocratique de l'histoire. Aucune histoire, aucune mort, aucune angoisse des tragédies ne donne une émotion plus profonde et absolue »⁶.

La voix d'Athéna dans la tragédie d'Eschyle révèle son rôle fondateur par rapport à la naissance de la démocratie et de ses lois écrites qui inaugurent de nouveaux rapports parmi les citoyens:

Athéna:

Ecoutez maintenant la loi que je fonde, citoyens de l'Attique, qui avez à juger les premiers procès à propos du sang versé. Ce conseil de juges subsistera toujours dans l'avenir chez le peuple d'Egée. Il siègera sur cette colline d'Arès, où les Amazones s'établirent et plantèrent leurs tentes, lorsqu'en haine de Thésée elles apportèrent ici la guerre et qu'en face de l'acropole elles élevèrent les tours d'une nouvelle ville et sacrifièrent à Arès, d'où vint à ce rocher le nom d'Aréopage. Sur cette colline, le Respect et la Crainte, sa sœur, empêcheront les citoyens, la nuit comme le jour, de commettre des crimes, pourvu qu'ils n'altèrent point leurs lois. Si l'on souille une source limpide d'afflux impurs et de boue, on n'y trouvera plus de quoi boire. Ni anarchie ni despotisme, telle est la maxime que je conseille aux citoyens de

⁶ *Teatro*, op. cit., p. 1008-1009.

pratiquer et de vénérer, et aussi de ne point bannir toute crainte de la ville ; car quel mortel reste juste s'il ne redoute rien ?⁷

Le moment solennel de la création d'une assemblée de citoyens appelés à juger Oreste est un *acte fondateur* : suivant le conseil d'Athéna, les hommes prennent la décision de voter, le pouvoir est institué comme expression de la majorité des voix. C'est le commencement des institutions démocratiques s'opposant à l'anarchie comme à la dictature.

Pasolini reconduit les personnages d'Eschyle à l'actualité: *Oreste* est le symbole des nouvelles institutions, du changement du mode de vie et des valeurs, *Pylade*, son ami qui devient son ennemi, représente l'intellectuel bourgeois qui épouse la cause du peuple, déchiré entre son appartenance au monde bourgeois et son idéologie révolutionnaire; *Electre*, sœur d'Oreste, est l'incarnation de la résistance des valeurs traditionnelles et s'oppose à l'avènement d'un nouveau monde; *Athéna*, la déesse de la raison et des institutions démocratiques, inaugure le passage à un nouveau système de valeurs.

Dans le texte de Pasolini se développe et s'amplifie le message d'Eschyle, auteur tragique qui avait saisi les changements en acte dans la société et les avait exprimés à travers le langage de la tragédie. Dans son essai *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria ad Eschilo*⁸, Mario Untersteiner arrive à saisir et à démontrer la dimension fortement anthropologique du théâtre d'Eschyle.

Passé et futur

Oreste tue sa mère: par son geste, il *représente l'expulsion du culte de la mère d'origine méditerranéenne* ; c'est pourquoi, il sera le protégé d'Athéna, déesse virile. Dans cette transition entre le passé et le futur, entre le monde méditerranéen et, notamment, crétois, des déesses mères et l'univers de la *polis* qui célèbre le culte du père, l'auteur de tragédies arrive à exprimer la déchirure entre passé et présent, entre anciennes et nouvelles valeurs; rien ne se perd, mais le *passé et le présent coexistent* .

⁷ Eschyle, *Les Euménides*, in *Théâtre complet*, Flammarion, Paris, 1964, trad. E. Chambry, p. 227 et cf. Pasolini, *Teatro*, p. 992-993.

⁸ Einaudi, Torino, 1955.

Dans *Pylade*, Pasolini évoque l'étrange mythe de la naissance d'Athéna :

Elle n'a pas connu l'attente dans les viscères,
 comme un veau ou comme un chien : non, elle n'est pas sortie
 à la lumière en tâtonnant dans l'obscurité d'une mère animale.
 Une fois au monde, elle n'a pas eu, de part et d'autre de son
 petit corps
 baigné de larmes, un père et une mère géants
 [...] elle n'a pas eu
 une mère folle ou trop humble,
 une mère esclave du père, ou tigresse
 sanguinaire ou vache obéissante.
 Elle a eu seulement un père.
 Et c'est de la tête de ce père qu'elle est venue au monde.
 Aucun souvenir de chair impuissante
 n'est donc resté au fond d'elle-même.
 Elle n'a pas de souvenirs :
 elle ne sait que le réel.
 Ce qu'elle sait, le monde l'est :
 il n'y a pas d'obstacles absurdes à sa connaissance⁹

La trilogie d'Eschyle devient le lieu de transformation des énergies négatives présentes dans la communauté en énergies positives. L'irrationnel ne peut pas disparaître mais il doit être canalisé et dominé au sein d'une nouvelle forme d'organisation sociale, la polis. Ainsi s'exprime Pasolini dans sa *Lettera del traduttore*:

Certains éléments du monde ancien, à peine dépassé, ne seront pas tout à fait réprimés, ignorés : ils seront plutôt acquis, assimilés de nouveau et naturellement modifiés. En d'autres termes : l'irrationnel, représenté par les Erinyes [elles châtient les crimes, la démesure, l'homicide et les crimes contre la famille et l'ordre social], ne doit pas être refoulé (car il serait impossible), mais simplement endigué et dominé par la raison, ainsi l'irrationnel devient énergie active, passion productrice et fertile. Les Malédictiones se transforment en bénédictions. *L'incertitude existentielle de la société primitive reste comme catégorie de l'angoisse existentielle ou de la fantaisie dans la société évoluée*¹⁰.

Avec *Pylade*, l'auteur se situe dans la continuité avec le théâtre d'Eschyle car il célèbre la naissance du premier tribunal humain; en même temps, Pasolini fait allusion aux violentes transformations que traverse la société contemporaine:

⁹ *Théâtre*, trad. par Michèle Fabien et Titina Maselli, éd. Babel/Actes Sud, Arles, 1995, p. 216.

¹⁰ *Lettera del traduttore*, in *Teatro*, Mondadori, p. 1009, nous soulignons.

Oreste :

Ah, heureux mes yeux et mon cœur
témoins de ce premier tribunal *humain* !

[...]

Les Furies étaient des Déesses de la Peur et de l'Incertitude :
mais maintenant, ce sont les Euménides, et donc des Déesses
du Courage et de l'Inspiration.

Allez et organisez les élections dans la ville.¹¹

Le personnage d'Electre incarne l'attachement aux valeurs de la tradition, vouées inexorablement à une forme de disparition-transmutation. Au nom d'un dogmatisme de la Raison, la société contemporaine, pour Pasolini, supprime la dimension du sacré qui était fondamentale dans les sociétés archaïques:

Electre :

Tu veux donc changer ce qui est sacré ?

Le Chœur

Pylade, [...] la Différence incarnée,
qui est venu déposer dans la ville
une matrice de trahisons et de nouvelles réalités ? (*ibidem*, p.235)

Pylade à Oreste :

Tu lis les livres des poètes et des philosophes,
parce que la religion des pères
confrontée avec la Raison
ne peut que faire sourire (p.242)

Oreste apporte une nouvelle réalité, de nouvelles croyances, le personnage de Pylade pose la question de la lutte pour le peuple et pour le pouvoir. Quelle forme de volonté a animé son combat? Le personnage se livre à une autocritique car il reconnaît que toute forme de lutte politique cache un désir de s'emparer du pouvoir. Pasolini développe ici la question du rapport entre intellectuels et peuple aboutissant à des conclusions plutôt pessimistes sur toute forme de collaboration entre les leaders et la masse.

Le Chœur

Quelle compensation cherchait-il chez ces gens-là ?
Etait-ce une vengeance ?
Etait-ce un désir de s'humilier, et par là se remettre
d'une autre humiliation ?

¹¹ *Théâtre*, p. 218 et p.220-221.

Ou était-ce un désir de pouvoir qui, ailleurs,
 était pour lui irréalisable ? Qu'est-ce qui l'attirait
 chez les pauvres de la ville, l'immense foule
 des déshérités ?(p.247)

Pylade :

Pour moi, c'est la première fois dans l'histoire :
 UN HOMME RICHE RÊVE D'ÊTRE UN HOMME PAUVRE (p. 256).

Pylade :

Mais moi, en t'écoutant, je ne me suis battu pour rien d'autre
 que pour m'emparer du pouvoir !
 Et maintenant, je sais que ça, c'est la plus coupable des fautes.
 Rien que l'idée de m'emparer du pouvoir
 (même si ce n'est pas pour soi)
 est la plus coupable des fautes...
 [...] Sois maudite, Raison,
 et maudits soient ton Dieu et tous les Dieux
 (p. 312-313)

Pasolini en tant qu'auteur « tragique » a saisi le *devenir du mythe* et la raison profonde de son existence : le mythe répond à de véritables mutations de valeurs, dans la société grecque et dans la société contemporaine : Pasolini veut être « auteur », dit-il, comme Eschyle l'a été : *il veut reconduire le mythe à sa signification politique, c'est-à-dire ancrer le mythe dans l'histoire.*

Pylade et Oreste sont les deux faces de la révolution : révolution de droite, celle d'Oreste, que l'auteur rapproche de la révolution soviétique, révolution de gauche celle de Pylade, qui est comparée à la révolution chinoise... Pasolini joue avec la multiplicité des interprétations possibles, car il associe des sens multiples et mêmes contradictoires à ces personnages tragiques.

Pylade est la tragédie moderne de la *révolution anthropologique* dont l'auteur parle dans ses articles : dans les années 60 la société italienne a assisté à la disparition de mondes culturels, l'univers des *borgate*, et le monde paysan, que même le fascisme historique n'avait pu effacer. Par contre, avec la nouvelle "religion" de la consommation, un nouveau modèle culturel et social prend racine dans la mentalité des masses, de nouvelles exigences apparaîtront, et le prolétariat aura désormais les mêmes rêves que la petite bourgeoisie (le film de Pasolini *Mamma Roma* est très significatif à ce propos).

Pylade exprime cette transition à travers le passage de la tyrannie archaïque à la démocratie libérale et à la société de consommation :

Le Chœur

La ville est tout autre, à présent.
 Certes, ils survivent, ceux qui, comme toujours,
 se sont chargés de garder le passé.
 Mais en réalité, nous, les citoyens d'Argos,
 jour après jour, nous construisons notre futur.
 Le revenu de chacun d'entre nous a augmenté du double.
 Les commerces de notre ville se sont multipliés :
 nos produits s'imposent sur les marchés du monde,
 comme s'ils étaient bénis et portaient en eux le signe,
 tout-puissant, de notre nouvelle fortune (p. 227).

Pylade, par sa dimension anthropologique, est très proche de *Médée*, le film que Pasolini tourne en 1969, indirectement inspiré des écrits de Mircea Eliade, Frazer, De Martino. C'est un film, affirme-t-il, sur la naissance de l'agriculture... Médée représente le monde archaïque, selon lequel *tout est sacré* dans la nature, rien n'est naturel: la scène d'un sacrifice humain ouvre le film. Jason, par contre, est l'incarnation du nouveau monde, la Grèce de la *polis*, où il n'y a plus de place pour l'univers magique et sacré de Médée.

Encore une fois, le cœur du drame se structure autour de la question du *choc culturel*, la transition douloureuse du passé au futur, de l'ancien vers le nouvel ordre, vers de nouvelles institutions : Pasolini, de ce point de vue, se révèle très proche des auteurs tragiques grecs, qui partent du mythe et de ses origines profondes (en particulier Eschyle) pour mettre en scène les tensions qui traversent une société en pleine transformation.

Pour donner une forme à la mutation des valeurs, Pasolini tente une autre aventure : transposer le mythe d'Oreste en Afrique, où le passage du monde rural à l'univers capitaliste est encore en acte dans les années 70. Le long-métrage *Repérages pour une Orestie africaine*, entremêlé de documents historiques, est une idée sur un film à faire, que l'auteur ne pourra ou ne voudra plus réaliser...A la fin des repérages, l'auteur insère l'enregistrement d'un débat avec les étudiants africains, qui a lieu en Italie, révélant la distance qui sépare leur dimension culturelle de la pensée de Pasolini : l'Orestie africaine, cette transposition conçue comme une forme extrême de la contamination, présente, à vrai dire, un caractère trop artificiel. Plusieurs questions surgissent au cours du débat avec les étudiants: pourquoi l'auteur transposerait-il des mythes grecs dans la société africaine ? Y aurait-il peut-être là une forme de non reconnaissance de la diversité et richesse du patrimoine culturel africain ? Cependant, la société africaine présente aux yeux de l'auteur les caractères archaïques de la société grecque au temps de la naissance de la tragédie. Il est significatif de citer à ce propos l'œuvre de l'anthropologue Martin Bernal qui a parcouru un itinéraire théorique différent, car il est arrivé

à formuler l'hypothèse de l'origine afro-asiatique de la culture grecque, et donc du monde occidental¹². Par ses théories, Bernal a ébranlé, en quelque sorte, la pensée de l'Occident, en déclenchant un débat fort animé sur nos origines culturelles.

L'écriture et l'action

Pasolini fonde sa création littéraire et cinématographique sur des valeurs extra-littéraires qui ont leurs racines dans la culture ; c'est pourquoi nous associons aujourd'hui les termes « mythe » et « histoire » : le mythe trouve sa raison d'être dans l'histoire. Il n'y a pas d'univers mythique en soi, ni d'univers littéraire en soi. Dans une autre tragédie pasolinienne en vers - *Bête de style* - nous le lisons très clairement: *Jan*, le poète tchèque protagoniste dont le nom évoque Jan Palach, discute avec un autre poète tchèque, Novomesky. Ce dernier lui dit :

« moi, j'ai toujours placé instinctivement le fondement
de la littérature hors de la littérature ;
en quoi je ne saurais te le dire ;
je ne suis pas un poète dramatique, ma poésie
ne laisse pas de trace dans la vie, elle se limite à la révéler » (*Théâtre*, p.507)

L'auteur intitule la tragédie (inachevée) *Bête de style* par analogie avec l'expression « bête de somme » et il l'explique dans un entretien sur le cinéma: en tant qu'écrivain ou cinéaste, il ne veut pas être considéré toujours comme « *una bestia da stile* », c'est-à-dire, il ne veut pas être identifié avec son style puisqu'il s'agit d'une manière dangereuse d'exorciser l'auteur, en reconduisant sa vie à son style¹³.

Plusieurs fois Pasolini s'insurge contre ces écrivains qui veulent innover uniquement dans la *sphère de la littérature* : durant toute sa vie il s'est opposé à une conception de la création littéraire et de la critique fondée sur le *statut ontologique du texte* ou de l'œuvre. Sur cet aspect, l'écrivain frioulan reste fortement lié aux théories de Gramsci, formulées dans *Letteratura e vita nazionale*, ou dans ses écrits sur la question de la langue.

L'œuvre, pour l'écrivain frioulan, n'existe pas en soi, dans une sphère métaphysique, où il serait trop aisé d'opérer des pseudo-transgressions formelles. L'œuvre se situe au cœur de l'histoire, et plus précisément, au front, *sur la ligne du feu* : c'est là, comme l'indique Pasolini, le terrain d'élection de l'auteur, son véritable territoire de *création et d'action*.

¹² Cf. Bernal, *Black Athena. Les racines afroasiatiques de la civilisation classique*, [1991] PUF, Paris, 1999.

¹³ Cf. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972.

Le poète écrit aussi à travers sa vie, par ses gestes, car l'écriture n'est pas séparée de l'action; l'œuvre pasolinienne à partir des années 60 devient de plus en plus fragmentaire et magmatique, c'est l'action qui en garantit une sorte d'aboutissement sémantique ou « *integrazione figurale* ». L'auteur fait référence à une poésie néo-existentielle (dans *Empirismo eretico* il cite l'écrivain Dario Bellezza, entre autres) qui réintroduit l'existence de l'auteur dans l'oeuvre. L'un des derniers « slogans » pasoliniens est : *Gettare il proprio corpo nella lotta* (« Jeter son corps dans la lutte », cf. *Il poeta delle ceneri*). Le poète hésite entre la parole et le silence, car il perçoit une progressive disparition du « destinataire » de la poésie : « Certo la forma più pura di arte è il completo silenzio dei poeti che non scrivono » (« La forme la plus pure de l'art : le silence complet des poètes qui n'écrivent pas. »)¹⁴. *Ecrire pour le théâtre signifie pour le poète retrouver un interlocuteur pour sa poésie*: « Pendant tout ce temps, je ne pouvais écrire des vers qu'en les attribuant à certains personnages, qui me tenaient lieu en quelque sorte de relais »¹⁵.

Lorsque Pasolini a dirigé la mise en scène de la pièce théâtrale *Orgie*, il a été déçu par l'accueil du public, dans un premier temps. Il a abandonné le théâtre, en tant que metteur en scène, car il a compris qu'il aurait dû s'adresser à une élite, dans une société où la masse consomme d'autres produits artistiques (le cinéma par exemple).

Le langage cinématographique lui offre d'autres moyens expressifs plus adaptés à son inspiration figurative et surtout, le cinéma s'adresse à un public plus vaste et international. Il s'agit d'une autre forme de communication qui dépasse les barrières de la langue d'un seul pays et qui s'adresse à des individus ayant une origine culturelle très diversifiée. A la fin des années 70 Pasolini adapte et réécrit les tragédies pour le cinéma : *Œdipe roi* (1967), *Repérages pour une Orestie africaine* (1967), *Médée* (1969).

Pour clore les *Repérages pour une Orestie africaine* la voix du poète prononce ces mots qui résonnent comme une prophétie:

« Une nouvelle nation est née, ses problèmes sont infinis, mais on ne résout pas les problèmes, on les vit. Et la vie est lente. Le cheminement vers le futur est sans solution de continuité. Le travail d'un peuple ne connaît ni rhétorique ni hésitation. Son futur est dans son désir de futur. Son désir est une grande patience. »

La voix poétique de Pasolini, à travers son œuvre théâtrale, retrouve son actualité aujourd'hui, car elle se situe au cœur de la relation entre création artistique et projet politique,

¹⁴ *Quasi un testamento, Saggi sulla politica e la società*, Mondadori, Milano, 1999, p.860.

¹⁵ *Au lecteur non averti, Poésies 1943-1970 (trad. par Nathalie Castagné, René de Ceccatty, José Guidi et Jean-Charles Vegliante), [1980] Gallimard, Paris, 1990, p.630.*

entre écriture et action, dans un parcours idéal reliant la préhistoire du mythe et de la tragédie aux transmutations de l'histoire.

Bibliographie

Bernal Martin, *Black Athena. Les racines afroasiatiques de la civilisation classique*, [1991] PUF, 1999.

Eschyle, *Les Euménides*, in *Théâtre complet*, Flammarion, 1964, trad. E. Chambry.

Meier Christian, *De la tragédie grecque comme art politique*, Les Belles Lettres, Paris, 1991.

Pier Paolo Pasolini, *Poésies 1943-1970* (trad. par Nathalie Castagné, René de Ceccatty, José Guidi et Jean-Charles Vegliante), [1980] Gallimard, 1990.

Id., *Manifesto per un nuovo teatro*, in *Teatro (Calderon, Affabulazione, Pilade, Orgia, Bestia da stile)*, prefazione di G. Davico Bonino, Garzanti, Milano, 1988.

Id., *Manifeste pour un nouveau théâtre*, in *Les dernières paroles d'un impie*, entretiens avec J. Duflot, Belfond, Paris, (1970)1981.

Id., *Pylade*, in *Théâtre*, Actes Sud/Babel, 1995.

Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I-II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 1999.

Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 1999.

Id., *Pilade*, in *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 2001.

Untersteiner Mario, *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria ad Eschilo*, Einaudi, Torino, 1955.