

Rainer Werner Fassbinder, Pier Paolo Pasolini : critiques de la transgression

Stéphane Hervé

Numéro 43-44, printemps–automne 2008

Désordres et ordonnancements

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041708ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041708ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hervé, S. (2008). Rainer Werner Fassbinder, Pier Paolo Pasolini : critiques de la transgression. *L'Annuaire théâtral*, (43-44), 91–102.
<https://doi.org/10.7202/041708ar>

Résumé de l'article

Dans cet article nous nous proposons de questionner la présence excessive de scènes de transgression dans les pièces de Pier Paolo Pasolini et de Rainer Werner Fassbinder. Il s'agit pour les deux auteurs de problématiser la notion de transgression — notion paradigmatique de la pratique théâtrale de la fin des années 1960 (Living Theatre, Théâtre Panique, etc.), sa puissance proprement théâtrale tout comme sa pertinence politique. Dans cette étude nous nous proposons ainsi de dégager les modalités dramaturgiques grâce auxquelles ces textes entreprennent un véritable effort de problématisation et de critique (et non pas de condamnation) de la notion de transgression.

Pour cela, il s'agit tout d'abord de comprendre la notion de transgression dans son rapport à l'économie du pouvoir. Cette dernière est, chez Fassbinder, explicitement répressive. La transgression, selon lui, participe en effet de la contestation de toute instance répressive qu'elle soit d'ordre institutionnelle, psychologique ou culturelle. Elle est une violence émancipatrice qui permet à la fois libération politique et libération sexuelle. Or c'est justement cette superposition des plans politique et libidinal qui constitue le lieu de la problématisation fassbinderienne de la transgression, puisque les stratégies dramaturgiques employées par l'auteur allemand nous montrent que la fable révolutionnaire trouve son origine dans la pulsion de mort.

La transgression prend place dans une autre économie du pouvoir chez Pasolini : elle est, selon le paratexte ou les déclarations des protagonistes de ses pièces, ce qui permet de défaire le processus d'uniformisation à l'oeuvre dans la société de consommation. La scène théâtrale devient alors le lieu de l'exposition de l'anormalité, où advient le sacré irréductible dans l'univers profane de la marchandise. Or la dimension sacrée de l'acte transgressif est problématique, au sens où elle témoigne de son inactualité et de la menace de formalisme qui pèse sur lui : il ne doit pas alors être montré scéniquement, il doit plutôt rester une puissance, une virtualité pour ne pas entrer à son tour dans le circuit de la consommation.

Stéphane Hervé
Université de Rennes

Rainer Werner Fassbinder, Pier Paolo Pasolini : critiques de la transgression

Rainer Werner Fassbinder et Pier Paolo Pasolini se sont confrontés au théâtre, à l'écriture dramatique et à la mise en scène, à la fin des années 1960 et au début des années 1970. À l'instar de la réputation sulfureuse de leurs auteurs, plus connus en France pour leurs films, leurs œuvres théâtrales exhalent un parfum de scandale. Elles regorgent de transgressions, de perversions, d'actes monstrueux : sentiments incestueux dans *Calderon*, infanticide dans *Affabulazione*, zoophilie dans *Porcherie*, violences sado-masochistes dans *Orgie*, scènes de masturbation dans *Bête de style*, en ce qui concerne les pièces de Pasolini ; pour celles de Fassbinder, rituels sadomasochistes dans *Anarchie en Bavière* et *Iphigénie en Tauride*, infanticide, parricide, matricide dans *Liberté à Brême* et cannibalisme, viols dans *Le village en flammes*. On est en droit de se demander, à la lecture de cet inventaire, ce qui se joue alors dans cette présence excessive de meurtres violents, de transgressions sexuelles. Il pourrait sembler, à première vue, que ces œuvres rejoignent les propositions avant-gardistes qui leur sont contemporaines : le théâtre physique du Living Theatre, le Théâtre Panique de Fernando Arrabal, voire l'actionnisme viennois. En effet, elles paraissent participer d'une même croyance, influencée par la redécouverte du *Théâtre et son double* d'Antonin Artaud, en une régénérescence de la société contemporaine, ou en

la victoire scénique du principe de plaisir sur le principe de réalité et sur les codes mortifères de la morale. Mais, si elles partagent avec ces expériences l'idée d'une possible vertu politique de la transgression (la contestation de l'ordre bourgeois), elles s'en distinguent fortement de par la tonalité sombre, funèbre, voire tragique, qu'elles lui donnent. Loin de toute innocence révolutionnaire, de toute aspiration cathartique, de toute fascination sordide, comme de toute condamnation morale, elles proposent une vision de la transgression problématique, surtout à l'aune du contexte historique et artistique. Il s'agit, en fait, pour les deux auteurs, de réfléchir à la possibilité et à l'efficacité d'actes transgressifs, qu'ils soient politiques, sexuels ou théâtraux, à l'heure des événements de 1968 et à l'heure de gloire du théâtre « physique ». Il s'agit, pour eux, de forger une esthétique critique de la transgression. Il importe donc de dégager les modalités grâce auxquelles un texte dramatique (ou une mise en scène) peut devenir un dispositif réflexif qui interroge la puissance (ou l'impuissance) de la transgression au théâtre.

La transgression dans le théâtre des pulsions

« L'hypothèse répressive »

La notion de transgression dans les pièces de Fassbinder participe d'une certaine économie du pouvoir fondée sur l'interdit et la censure, sur l'idée de répression, et trouve en elle sa justification dramaturgique. Cette conception du pouvoir, Michel Foucault en a donné une description importante, pour mieux la critiquer, dans le premier tome de son *Histoire de la sexualité* et dans son cours « Il faut défendre la société », donné au Collège de France en 1976. Il la nomme « l'hypothèse répressive » : « le pouvoir, c'est essentiellement ce qui réprime. C'est ce qui réprime la nature, les instincts, une classe, des individus » (Foucault, 1997 : 15). Le philosophe français met en relation cette conception du pouvoir, largement répandue dans les milieux subversifs, étudiants ou gauchistes, inspirée par les ouvrages de Wilhelm Reich ou de Herbert Marcuse (*Éros et civilisation* et *L'homme unidimensionnel* connaissent un très grand succès dans ces milieux à l'époque) avec un schéma dynamique et conflictuel à deux termes, qui s'inspirerait de schémas monarchistes ou esclavagistes : la répression serait le « simple effet et la simple poursuite d'un rapport de domination » (Foucault, 1997 : 17). En quelque sorte, l'interdit serait la manifestation institutionnelle d'un rapport de forces. La notion de transgression, liée communément aux sphères anthropologiques, religieuses ou morales, devient alors une catégorie politique, qui trouve sa place dans cette économie du pouvoir, puisqu'elle remet en cause et redistribue les rapports de domination :

[O]n ne peut s'en affranchir [de la répression] qu'à un prix considérable : il n'y faudrait pas moins qu'une transgression des lois, une levée des interdits, une

irruption de la parole, une restitution du plaisir dans le réel, et toute une nouvelle économie dans les mécanismes du pouvoir ; car le moindre éclat de vérité est sous condition politique (Foucault, 1976 : 12).

Le théâtre de Fassbinder s'inscrit pleinement dans une perspective critique du pouvoir conçu comme instance répressive, et la série inquiétante de meurtres, d'actes transgressifs évoqués en introduction, trouve sa place dans cette démarche¹. Cette série répond en fait à une autre série, celle de la répression, exercée par les figures dramatiques du pouvoir (figures du pouvoir politique, figures du pouvoir dans les institutions – armée, police, école... –, figures paternelles ou masculines), qui se manifeste littéralement (physiquement) dans les nombreuses scènes de violence, d'humiliations, de vexations, de torture². Fassbinder semble opposer une contre-violence à la violence politique légitimée, institutionnelle, c'est-à-dire que son œuvre procède à une réévaluation positive de la violence. La violence peut être émancipatrice en tant qu'elle est transgression des interdits et des censures, instaurés par le pouvoir. En d'autres termes, la légitimation et la signification de la présence d'actes transgressifs dans les pièces de Fassbinder reposent sur une structuration particulière des rapports de pouvoir, soit l'opposition binaire transgression/répression (repérable également dans d'autres pièces de Fassbinder telles *Anarchie en Bavière*, *Iphigénie en Tauride*), à la fois moteur de la fable et cause d'une exacerbation du conflit dramatique – ou, autrement dit, d'une certaine surdramatisation. Ce schème binaire d'intelligibilité des rapports de pouvoir sous-tend la structure dramatique des pièces, comme celle de *Liberté à Brême* (1971).

La pièce, inspirée d'un fait divers ayant eu lieu au XIX^e siècle, suit le destin d'une femme, Geesche, qui aspire à la liberté, se bat contre la domination masculine qui réprime son désir et sa sexualité. Ses premiers mots dans le texte, adressés à son mari, sont « Je veux coucher avec toi » (Fassbinder, 1977 : 87). Elle sera violemment battue pour cette parole, pour avoir transgressé l'interdit qui touche à l'expression du désir féminin. Elle a alors recours au meurtre, à l'empoisonnement plus précisément, seule arme qui lui reste. Le meurtre est à comprendre comme transgression, puisqu'il s'agit, à travers lui, de réduire à néant les figures de l'interdit, d'imposer à une société répressive le principe de plaisir. Elle tue son mari, ses parents, défenseurs d'une morale religieuse qui condamne la femme à être inférieure, ses enfants qui l'empêchent d'avoir une relation amoureuse avec son amant, ses amants, son frère, soit toute personne qui fait obstacle à son désir sexuel. La transgression (le meurtre) est alors cette contre-violence révolutionnaire, cette promesse de la liberté et du plaisir, qui redéfinit les limites du licite et de l'illicite, puis qui reconfigure le sensible. *Le village en flammes* (1970) (Fassbinder, 1984), réécriture de la pièce de Lope de Vega *Fuente Ovejuna*, participe de ce même mouvement de réévaluation de la violence et d'inscription de la transgression dans la sphère politique. Reprenant l'argument de la pièce originale, le texte de Fassbinder décrit les vexations subies par les habitants du village de Fuente Ovejuna qui sont sous le joug d'un Commandeur, et la révolte qui s'ensuit, la

libération des sexualités jusqu'alors réprimées, le meurtre du tyran, la dévoration de son cadavre, ainsi que celle de la Cour d'Espagne.

La présence d'actes cannibales dans la révolte de la population du village dans l'adaptation du classique espagnol permet de concevoir un deuxième niveau d'appréhension des significations possibles de la transgression dans les pièces, qui ne ressortit pas à la question de l'interdit social. La transgression, ici le cannibalisme des villageois révoltés, est également à comprendre d'un point de vue psychologique. La transgression, c'est aussi se défaire de la répression de ce surmoi intérieur, construit par la morale sociale et l'économie capitaliste, selon la description qu'en fait Marcuse dans *Éros et civilisation*. De même dans *Liberté à Brême*, le parricide trouve une explication assez évidente en termes d'économie libidinale. Pour ainsi dire, la transgression politique s'accompagne d'une libération des pulsions originelles. Répression politique et refoulement psychologique, interdit social et Loi symbolique du Père sont confondus dans l'agencement dramatique des pièces en question.

Enfin, troisième niveau de lecture : la transgression des codes de la représentation. Les gestes cannibales et parricides ne sont pas seulement des actes de transgression dans l'univers diégétique, mais sont également engagés dans une stratégie offensive lancée contre les codes culturels du théâtre officiel, contre la culture académique, contre la tradition des pères³. D'ailleurs, *Le village en flammes* est un exemple symptomatique de *Klassikerzerstrümmerung*, de destruction des classiques : l'ajout de la dimension cannibale déconstruit les valeurs héroïques et humanistes, telle la magnanimité, glorifiées dans le classique espagnol. Cette démarche transgressive à l'égard de la tradition est repérable également dans la réécriture de *l'Iphigénie en Tauride* de Goethe, réécriture dans laquelle Oreste et Pylade forment un couple d'homosexuels efféminés et où Iphigénie ressent un plaisir intense et masochiste à se faire fouetter. Par là même, Fassbinder s'attaque à la censure morale qui touche l'expression des sexualités dites hérétiques.

La transgression et la pulsion de mort

Les pièces de Fassbinder sont donc traversées par des dynamiques de libération et de sortie de l'état répressif. Pourtant, elles s'achèvent dans la mort, dans le sang : les dénouements sont sombres, pessimistes. Comment expliquer, alors, l'absence de descriptions du bonheur sexuel, de la volupté euphorique ? La transgression ne peut-elle pas conduire à une résolution heureuse ?

La structure de *Liberté à Brême* est répétitive (la pièce relate tous les meurtres accomplis par Geesche), et par là même ironique : un oppresseur remplace aussitôt l'autre, la liberté sexuelle est inaccessible. Si la violence de la domination masculine pouvait

justifier le meurtre comme recours nécessaire, recours ultime de la révolte, la structure met en balance l'efficacité du meurtre, et partant, de la transgression. L'accélération du rythme, tout au long de la pièce, fait que l'échange argumenté et les tentatives de persuasion verbale se réduisent peu à peu et que le meurtre intervient toujours plus vite lors de chaque confrontation. De plus, le dernier personnage éliminé dans la pièce n'est plus un obstacle à l'émancipation de Geesche, à sa réalisation de soi : comme un messie, Geesche tue son amie Luisa, en lui expliquant que c'est pour son bien : « J'ai voulu t'éviter de continuer à mener la vie que tu mènes » (Fassbinder, 1977 : 121). Comme si le combat de libération s'était peu à peu effacé devant le plaisir de tuer. Au cœur de l'acte transgressif, il y a une pulsion destructrice, une pulsion de mort, semble dire Fassbinder. Et c'est là qu'il se fait clairement nihiliste : l'acte de révolte ne peut se comprendre sans prendre en compte le plaisir de tuer. Même constat dans *Le village en flammes* : la révolte, le combat juste, sont quelque peu oubliés et dépassés par l'orgasme cannibale. L'acte politique est en quelque sorte entaché par la jouissance perverse. Cela est encore plus visible dans l'avant-dernière scène de l'adaptation de Fassbinder : l'envoyé du roi y torture les habitants du village pour connaître les noms des coupables du meurtre du Commandeur, mais les victimes des tortures se taisent. La scène donne lieu chez Lope de Vega à une glorification de la résistance héroïque ; chez Fassbinder, la scène devient une scène de jouissance masochiste : « Pascuala :... Fouettez-moi, s'il vous plaît ! Frappez-moi donc à mort. Oh, c'est bon » (Fassbinder, 1984 : 67). Ce que Fassbinder met en évidence dans sa dramaturgie critique, c'est le fonds pulsionnel et libidinal de toute révolte politique. Bien plus, il semble indiquer que l'aspect pulsionnel de la révolte s'épuise dans une volonté d'anéantissement, une folie destructrice, en écartant alors toute aspiration au bonheur. D'ailleurs, la question de la différence de nature entre les actes monstrueux perpétrés par le pouvoir et ceux exercés par la contestation se pose (n'est-ce pas le même fonds pulsionnel ?). Au spectateur de s'interroger sur les conditions possibles et souhaitables de la libération et du bonheur. La superposition des plans politiques et libidinaux donne alors au théâtre de Fassbinder la possibilité de s'ériger en instance réflexive du contexte politique, et, plus précisément, du terrorisme naissant de la RAF et la bande à Baader. Les pièces peuvent alors être lues comme des paraboles portant sur la question terroriste : le recul du principe de réalité, la mise en avant d'une pulsion destructrice dans l'acte terroriste.

Sur un plan cette fois purement théâtral, Fassbinder s'oppose à l'esthétique transgressive comprise comme promesse d'un bonheur à venir. Ce n'est pas sans raison qu'il intitule une autre de ses pièces *Preparadise Sorry Now* (1969), pièce écrite *contre* le spectacle *Paradise Now* (1968), du Living Theatre, qui se proposait de montrer les possibilités de création d'un état paradisiaque immanent et contemporain. L'esthétique critique de Fassbinder montre la distinction nécessaire entre jouissance et bonheur. Le mouvement de transgression des interdits n'a pas comme aboutissement, dans l'état social contemporain,

le paradis auquel aspirent les membres du Living Theatre, mais l'anéantissement, la mort. Toutefois, il faut se garder de voir en cela une condamnation de toute transgression (l'émancipation passe par elle), mais plutôt un appel à une évaluation de toute économie transgressive et l'expression d'un certain scepticisme devant toute démarche heuristique tendant à la création d'un état autre, d'une nouvelle humanité, d'un nouveau corps, d'une nouvelle sexualité, à donner « des solutions pratiques » (Lebel, 1969 : 14), pour reprendre les termes de Julian Beck.

Du rituel archaïque à la parodie avant-gardiste

Le scandale de la différence

Les termes de la question de la transgression sont à poser différemment chez Pasolini. En effet, le pouvoir n'est pas essentiellement pensé dans le théâtre pasolinien comme une instance qui exercerait une violence répressive, mais plutôt comme une instance d'uniformisation, mise en place non pas par un régime tyrannique, mais par un régime économique, que l'auteur appelle néo-capitalisme. Pour le dire autrement, l'avènement de la société de consommation, dont Pasolini fait le constat désabusé et désespéré, redéfinit les mécanismes du pouvoir. Les personnages pasoliniens énoncent, d'ailleurs, explicitement la fin d'un régime de pouvoir « clérical-fasciste ». La transgression ne s'inscrit plus alors dans le système de rapports frontaux et conflictuels de domination, ni dans un possible mouvement de libération des pulsions, mais s'agence autour du concept de « *diversità* », fréquemment employé par les personnages eux-mêmes dans les pièces, et rendu par le terme de *Différence* dans l'édition française (à entendre dans un sens absolu, d'où l'usage de la majuscule). On peut être *différent* par statut, par état, c'est-à-dire par relégation hors de l'espace social : ce sont les juifs, les nègres, les pauvres, les ouvriers dont parlent les personnages. Mais ces catégories sociales, ethniques ou religieuses sont seulement évoquées dans les pièces, et constituent le hors-champ invisible du théâtre pasolinien. Il y a aussi la *Différence* en action : ce sont les personnages transgressifs, protagonistes des pièces du corpus pasolinien. L'excès transgressif, qui caractérise principalement la sexualité de ces personnages, trace des lignes de fuite hors de l'empire de la norme, les trajectoires d'un devenir-minoritaire au sens deleuzien (voir Bene et Deleuze, 1979 : 124-125). Pasolini procéderait ainsi à une intégration de problématiques anthropologiques ou religieuses dans le champ politique.

La question de la *Différence* à la norme travaille, par exemple, les pièces *Orgie* et *Porcherie*. La fable d'*Orgie* est tenue : un couple s'enferme la nuit pour se livrer à un rituel sadomasochiste, qui se veut explicitement une plongée dans le Mal et la Perversion, et, en

même temps, une opposition politique aux normes sexuelles. La femme, ensuite, tue ses enfants et se suicide – par anomie, dit Pasolini, après avoir lu Durkheim (Pasolini, 2001 : 321). La transgression est allée trop loin, le suicide étant alors la conséquence logique de l'abolition psychologique des interdits. L'homme tente de répéter le rituel sadique avec une fille (une prostituée), mais échoue, car victime d'un malaise. Il se pend après s'être vêtu des habits que la fille a abandonnés dans sa fuite. La découverte de son corps dans cet accouplement provoquera un scandale, dit-il. Dans *Porcherie*, le personnage de Julian, fils d'un grand industriel dans l'Allemagne du boom économique des années 1960, fils « ni obéissant, ni désobéissant », est zoophile et aime les porcs. En cela, il échapperait au conformisme souhaité par son père, comme à l'anticonformisme étudiant, autre visage du conformisme bourgeois selon Pasolini. Il finira dévoré par l'objet de son désir. Par leur sexualité hérétique, perverse, les protagonistes des tragédies de Pasolini exprimeraient une contestation de l'ordre établi, de la norme. Cette interprétation politique est énoncée dans les pièces et par Pasolini lui-même, lorsqu'il affirme dans le programme distribué aux spectateurs des représentations d'*Orgie* – sa seule mise en scène, en décembre 1968, au Deposito d'Arte Presente de Turin – que la transgression « crée des brèches dans les murs de la cité », et qu'elle serait « protestation existentielle de la normalité » (p. 320, nous traduisons). L'excès transgressif tout comme les perversions sexuelles servent de recours salutaire au processus d'uniformisation.

Dans les entretiens qu'il a donnés au critique marxiste français Jean Dufлот, l'auteur italien assimile l'acte transgressif à un « système sémiologique ». À propos de *Porcherie* (le film, cette fois) et des actes cannibales qui y sont montrés, il affirme ce principe :

Si vous voulez, le cannibalisme a la même fonction que le sexe dans *Théorème*. Le cannibalisme est un système sémiologique. Il faut lui restituer, ici, toute sa valeur allégorique : un symbole de la révolte portée à ses plus extrêmes conséquences. C'est une forme d'extrémisme, d'un extrémisme poussé à la limite du scandale, de la rébellion, de l'horreur. C'est aussi un système d'échanges, ou si l'on préfère, de refus total, donc une forme de langage, de refus de la communication communément acceptée (Dufлот, 1970 : 95).

Plus loin, Pasolini dira qu'il en va de même pour la zoophilie. Si le recours à un lexique linguistique pour caractériser le cannibalisme peut surprendre, il est toutefois très intéressant de noter la mise en valeur de la dimension symbolique de la perversion. Ces propos invitent à un déchiffrement intellectuel et politique de l'acte, et par là même une mise à distance, un déni de toute fascination sordide. L'acte transgressif est compris dans un système signifiant qui serait celui de l'allégorie.

Mais, en plus de ce langage symbolique de la transgression (la perversion serait la figuration matérielle de l'idée de révolte absolue), il existe un langage littéral, corporel. En

effet, comme nous l'avons-dit, la transgression dans les pièces de Pasolini est sexuelle, et met en jeu la corporéité des personnages. La transgression, dans ce cas, serait alors à concevoir, à appréhender, à lire à même les corps montrés au théâtre. Les corps parlent également d'eux-mêmes, littéralement, sans être englobés dans un réseau de significations symboliques. La puissance politique de la transgression (« briser les murs de la cité ») tiendrait alors à la publicité de ce langage autre, à l'exposition d'une différence corporelle. C'est ce qu'exprime le personnage de l'Homme à la fin d'*Orgie* :

Le petit groupe de gens que le soleil portera ici / délégués par le monde immense de l'histoire / (les voisins, silencieux, les policiers / avec leur triste sueur, les infirmiers / venus de la campagne, comme je les vois !) / se trouveront devant un phénomène expressif / indubitablement nouveau, si nouveau qu'il causera un scandale / et souillera pratiquement tout amour (Pasolini, 2000 : 461).

La division de l'espace dramatique, tout en soulignant l'absence d'affrontement direct, semble alors poser problème. En effet, les violences d'*Orgie* ont lieu dans une maison à l'écart, lieu clos qui s'oppose aux lumières de la ville qui l'entourent, qui symbolisent le monde de la normalité. La possibilité même d'une publicité du langage transgressif de la chair est compromise par la non-perméabilité des espaces dramatiques au sein de l'univers diégétique : les personnages-spectateurs manquent, ils sont seulement évoqués. La femme le constate : « Des spectateurs, il n'y en a pas. Mais s'il y en avait / ils liraient aujourd'hui dans les signes vivants de notre corps... » (p. 432) Cependant, cette dernière réplique revêt une dimension métathéâtrale évidente. C'est en fait le spectateur qui est invité, de façon paradoxale, à adopter une posture active de déchiffrage. La lecture scandaleuse des corps outragés n'est donc pas le fait des personnages, mais pourrait être celui des spectateurs. Le langage corporel de la transgression resterait certes secret dans l'univers de la fable, mais il pourrait être adressé aux spectateurs de la représentation scénique du texte. Tout se joue donc dans la relation théâtrale, dans la coprésence des acteurs et des spectateurs.

Pourtant, l'acte transgressif, s'il est bien énoncé, commenté par les personnages, n'est pas incarné sur scène. Selon le texte, à l'exception de quelques coups assésés par l'homme à la fin du deuxième épisode⁴, le spectateur ne verra jamais la cérémonie orgiastique : les épisodes se déroulent avant et après l'action. Il ne verra pas non plus les amours zoophiles de Julian dans *Porcherie*. Bien plus, l'acte transgressif ne doit pas être montré sur scène, selon Pasolini. En effet, dans sa principale contribution théorique, le *Manifeste pour un nouveau théâtre* (1968), l'auteur énonce le principe catégorique de l'absence de toute action scénique. Dans la seule mise en scène réalisée par l'auteur, *Orgie*, les acteurs sont des récitants quasi immobiles du texte. En d'autres termes, l'acte transgressif n'est pas et ne doit pas être rendu matériel. Comment, alors, comprendre la disjonction si nette entre l'expression verbale de ce langage scandaleux du corps, de la chair, et l'absence de sa

formulation physique, scénique ? Comment expliquer la coprésence paradoxale au sein de l'esthétique pasolinienne d'une certaine théorisation de la transgression comme langage corporel (dans les pièces et dans le paratexte théorique) et du refus d'incarner ce langage sur scène ?

La fin du sacré et l'impossible transgression

Pour tenter de dénouer ce paradoxe, constitutif de l'œuvre théâtrale pasolinienne, il faut introduire une autre caractéristique de la transgression : son rapport au sacré. Les deux protagonistes de la fable d'*Orgie* ont la volonté par leurs rituels sadomasochistes de faire revivre les temps archaïques, de rejouer les sacrifices des temps originaux, de sortir de l'histoire. Le titre même fait référence aux cérémonies dionysiaques antiques, aux rituels sacrificiels. La transgression n'est donc pas seulement une contestation du processus de normalisation des corps et des comportements, en raison de l'avènement de la société de consommation, elle est également aspiration à une sortie de l'Histoire, à renouer avec les temps du Mythe et de la sacralité. Ces deux dimensions ne sont pas inconciliables. Au contraire, le sacré, tout comme la *Différence*, a une vertu politique, son irréductibilité, son impossible récupération : « Je défends le sacré car c'est la partie de l'homme qui offre le plus de résistance à la profanation du pouvoir... » (Dufлот, 1970 : 87). En ce sens, la transgression sadomasochiste se comprend comme une tentative de resacralisation : la violence sadomasochiste permettrait au corps d'accéder à un état ahistorique et les signes corporels (les blessures, les hématomes) sont les signes d'un langage archaïque, le langage du mythe. Pourtant, la structure de la pièce ainsi que les commentaires des deux personnages montrent que cette tentative est vouée à l'échec. Au petit matin, après la nuit d'orgies, la femme se rhabille et recouvre son corps outragé de vêtements à la mode. L'homme interprète cette action comme un signe de honte : la vue du corps archaïque est insoutenable pour une conscience moderne. Mais surtout, le langage de leur chair outragée leur résiste. Les signes sont illisibles, ils leur apparaissent tels des hiéroglyphes, au sens oublié : « Ces signes sont comme des signes écrits / dans des langues anciennes, mortes et jamais déchiffrées, dis-je, / sur les meubles, sur des armes ; / et ils sont là, ramenés au jour, à la lumière solaire, / et ils ne disent rien : et pourtant ils ont tellement dit ! » (Pasolini, 2000 : 421), déplore l'Homme dans le troisième épisode. À travers ces deux explications, les personnages témoignent d'une irrémédiable perte (le sens du sacré) et de l'impossibilité d'une véritable transgression. Dans ce nouvel état social et politique – la société de consommation –, toute tentative de réactualisation corporelle (et donc scénique) de langages transgressifs se résume à une triste et insignifiante parodie de l'antique transgression sacrée. Le théâtre de Pasolini, en se situant explicitement après l'avènement de la société de consommation, mutation anthropologique sans précédent selon l'auteur, semble indiquer que toute transgression est condamnée au mieux à l'éphémère, au pire à la

formulation d'un langage qui tourne à vide⁵. La réflexion pasolinienne sur la perte du langage du mythe, au sein de la nouvelle société, permet alors de comprendre son propre refus de l'action scénique, de la réalisation scénique de la transgression.

En fait, cette réflexion déborde le simple cadre de l'œuvre pasolinienne et entre en résonance avec sa condamnation du théâtre d'avant-garde. Ce théâtre, il le nomme « théâtre du geste et du cri » (en référence à Artaud), c'est-à-dire un théâtre « où la parole est complètement désacralisée, voire détruite, au bénéfice de la pure présence physique » (Dufлот, 1970 : 184), et tente d'en donner une description historicisante, en l'inscrivant dans la longue histoire du théâtre et en le mettant en perspective avec la société contemporaine. La scène théâtrale a, selon Pasolini, une histoire, et celle-ci accompagne les métamorphoses de l'espace politique, de l'espace communautaire. De façon somme toute traditionnelle, Pasolini donne une définition du théâtre comme rite et en fait la généalogie dans son *Manifeste* ; il y explique que les mutations des structures communautaires induisent un changement des fonctions du phénomène théâtral au sein de l'espace social. Au rite religieux des origines et au rite politique de la cité athénienne ont succédé le rite social du pouvoir bourgeois et le rite théâtral de l'avant-garde (Dufлот, 1970 : 151-153). Que faut-il entendre par rite théâtral ? Le rite théâtral, celui du théâtre transgressif, est défini ainsi par Pasolini :

Le théâtre de l'*underground*... cherche à récupérer les origines religieuses du théâtre, en tant que mystère orgiaque et violence psychagogique : toutefois, dans une telle opération, l'esthétisme non filtré de la culture fait en sorte que le contenu réel de cette religion soit le théâtre lui-même, de même que le mythe de la forme est le contenu de tout formalisme. On ne peut pas dire que la religion violente, sacrilège, obscène, désacrante-consacrante du théâtre du geste et du cri, soit privée de contenu, inauthentique, car elle est effectivement pleine, parfois, d'une authentique religion du théâtre. Le rite d'un tel théâtre est Rite Théâtral (p. 152).

Le théâtre physique, le théâtre de l'*underground*, selon Pasolini, ne peut retrouver la dimension religieuse, sacrée, qu'il vise à atteindre par la transgression scénique, parce que le sens même du sacré a disparu au sein de l'espace social. La limite du théâtre de la transgression physique serait le manque d'une communauté, partageant des valeurs spirituelles voire religieuses, et qui se réunirait autour d'un spectacle. Puisque cette communauté vient à manquer, et puisque la dimension sacrée de la réalité a été perdue de façon irrémédiable, toute réactualisation des signes transgressifs du théâtre religieux des origines est une reduplication vide de contenu, où la transgression vaut pour la transgression. Le théâtre de l'*underground* ne peut plus alors qu'être une provocation,

un rituel où la bourgeoisie... se reconnaît en tant que production du même (pour des raisons culturelles), en même temps qu'elle éprouve le plaisir de la provocation, de la condamnation et du scandale (à travers quoi, en définitive, elle n'obtient que la confirmation de ses propres convictions) (p. 147).

L'absence de transgression scénique dans le théâtre pasolinien s'explique par le refus d'une telle réception. En effet, ce n'est pas le scandale et la provocation qui sont visés (comme ils peuvent l'être à l'intérieur des fables). L'acte transgressif énoncé seulement verbalement peut devenir alors objet de discussion, de réflexion. Le théâtre deviendrait alors ce rite culturel, que Pasolini demandait, c'est-à-dire un espace de débat, un espace critique.

Même si les œuvres de Fassbinder et de Pasolini sont demeurées marginales dans le champ théâtral de l'époque⁶, elles n'en sont pas moins importantes de par leur positionnement singulier, de par le retour réflexif et critique qu'elles effectuent sur les démarches artistiques emblématiques du théâtre d'avant-garde, et sur les stratégies politiques, sur les conceptions du pouvoir répressif, formulées par les milieux contestataires. Elles proposent également des pistes de réflexion (la question de la provocation, le fonds pulsionnel, etc.) utiles au discours portant sur la situation de la transgression sur les scènes contemporaines, même si ce discours met plutôt en exergue des questions éthiques (comment, par la transgression et l'anormalité, réfléchir sur les fondements de l'humanité et de la normalité ?) participant de ce que Jacques Rancière a nommé, dans *Malaise dans l'esthétique*, « le renversement éthique de la politique et de l'esthétique⁷ ».

Notes

1. Celle-ci s'inscrit pleinement dans le champ du théâtre de contestation. Par ailleurs, certains membres de l'*antiteater*, la troupe de Fassbinder, sont proches du principal syndicat étudiant contestataire, le SDS, ou des groupuscules de la gauche extraparlamentaire. L'un d'entre eux, Horst Söhnlein, rejoindra, au début des années 1970, Andreas Baader et la Fraction Armée Rouge. Andreas Baader aurait assisté à certaines représentations de l'*antiteater*.
2. Voir à ce propos les « contres » de la pièce *Preparadise Sorry Now*, qui mettent en exergue le pouvoir répressif dans plusieurs situations institutionnelles (Fassbinder, 1980).
3. Il n'est pas étonnant qu'un des spectacles fondateurs de l'*antiteater* soit une réécriture de *Ubu roi* d'Alfred Jarry, intitulée *Orgie Ubu*. La première représentation a été interrompue lorsque le propriétaire du petit théâtre dans lequel était jouée la pièce est monté sur scène, au moment où l'acteur Kurt Raab faisait un *strip-tease* sur la musique du chœur des esclaves du *Nabucco* de Verdi, alors que des verres étaient brisés sur la scène.
4. Et encore, Pasolini affirme qu'il s'agit là d'un défaut de son texte (voir Pasolini, 2001 : 318).
5. Le cinéma échappe, selon Pasolini, à cette évolution. De par sa seule nature technique, il relèverait du mythe, se situerait hors de l'histoire. Par ailleurs, Pasolini rapproche les images cinématographiques des images du rêve et le montage cinématographique a une vertu sacralisante. En quelque sorte, le cinéma aurait une relation à l'Histoire et à la société beaucoup moins immédiate que le théâtre.

6. La carrière dramatique officielle de Pasolini a duré trois ans et s'est achevée sur le fiasco de la mise en scène d'*Orgie* ; Fassbinder a connu un certain succès au début de sa carrière, se faisant inviter par les grands théâtres officiels, mais bientôt le succès de son œuvre cinématographique éclipsa son œuvre théâtrale.

7. Voir le dernier chapitre de Rancière (2004).

Bibliographie

- BENE, Carmelo, et Gilles DELEUZE (1979). *Superpositions*, Paris, Éditions de Minuit.
- DUFLOT, Jean (1970). *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Paris, Belfond.
- FASSBINDER, Rainer Werner (1977). *Le bouc, Les larmes amères de Petra von Kant, Liberté à Brême*, Paris, L'Arche.
- FASSBINDER, Rainer Werner (1980). *Preparadise Sorry Now*, Paris, L'Arche.
- FASSBINDER, Rainer Werner (1984). *Le village en flammes*, Paris, L'Arche.
- FOUCAULT, Michel (1976). *Histoire de la sexualité*, t. I, *La volonté de savoir*, Paris, Tel/Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1997). « *Il faut défendre la société* » : cours au Collège de France 1976, Paris, Seuil.
- LEBEL, Jean-Jacques (1969). *Entretiens avec le Living Theatre*, Paris, Belfond.
- PASOLINI, Pier Paolo (2000). *Théâtre*, Arles, Actes Sud.
- PASOLINI, Pier Paolo (2001). « Prologo [dal programma di sala] », dans *Teatro*, Milan, Mondadori.
- RANCIÈRE, Jacques (2004). *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée.