

L  
E  
V  
E  
R  
  
D  
E  
  
R  
I  
D  
E  
A  
U

**Mardi 24 avril  
à 19h00**

## Musique italienne

Nino Rota et  
Gioacchino Rossini  
par les élèves du  
Conservatoire National  
de Région  
Montpellier District

**Vendredi 27 avril  
à 19h00**

## Textes de Pier Paolo Pasolini

par les comédiens de  
la Compagnie  
Labyrinthes

# Porcherie

de **Pier Paolo Pasolini**

Mise en scène : **Stanislas Nordey**

**du 24 au 27 avril 2001**

**Grammont  
Montpellier**

Mardi 24 avril à 20h45

Mercredi 25 et jeudi 26 avril à 19h00

Vendredi 27 avril à 20h45

Durée : 1h40

### Location-réservations

04 67 60 05 45

Opéra-Comédie

### Tarifs hors abonnement

Général : 100 F - Réduit : 70 F - Collégiens/lycéens : 70 F

Tarif réduit : groupe à partir de 10 personnes, groupe 25 personnes : 60 F, groupe jeunes (25 pers.) : 40 F

Carte Pass étudiants 100 F (4 spectacles)

# Les rendez-vous autour du spectacle

jeudi 19 avril 2001 à 18h00

Salle Nino Rota -Médiathèque Fellini

(Place Paul Bec - Montpellier)

## Pasolini l'Enragé

de Jean-André Fieschi

**Film documentaire** (durée 65 mn)

Filmé en 1966 à Rome, Pasolini parle ici, le plus souvent en gros plan et en français, de son amour du sous-prolétariat et de sa conception du cinéma. La clé de son œuvre pourrait être une expression provençale "ab joy" : non pas la joie mais la nostalgie de la vie qui accroît l'amour de la vie. Sont montrés des extraits de "Accatone", "Uccellacci e Uccellini", "L'Évangile selon Saint-Matthieu".

lundi 23 avril 2001 à 20h00

cinéma Diagonal Centre Montpellier

## Porcile

un film de P.P. Pasolini

présentation de Karin Espinosa

Rencontre à l'issue de la projection

avec Stanislas Nordey

du 24 au 27 avril 2001

pendant les représentations

dans le hall du Théâtre de Grammont

## Regards

Portraits photographiques de P.P. Pasolini

Photographies issues des archives de Graziella Chiarocci (photos de famille, de tournage...)

# Porcherie

de **Pier Paolo Pasolini**  
Texte français de **Alberte Spinette**

Mise en scène : **Stanislas Nordey**

costumes :  
**Raoul Fernandez**  
lumière :  
**Philippe Berthomé**  
son :  
**Marc Bretonnière**

avec

**Maria Cariès**  
**Michel Demierre**  
**Olivier Dupuy**  
**Raoul Fernandez**  
**Eric Laguigné**  
**Gilles Lefeuvre**  
**Denis Mathieu**  
**Stanislas Nordey**  
**Yves Ruellan**

La pièce est publiée aux éditions Babel,  
co-édition Actes-Sud, Labor, L'Air, Leméac

Le spectacle a été créé au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis  
du 28 juillet au 22 août 1999

**Production :**  
Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis / Centre Dramatique National

# Porcherie

Pier Paolo Pasolini, poète et cinéaste, a écrit six pièces de théâtre. En 1991, j'ai signé la mise en scène de l'une d'entre elles, **Bête de style**, et creusé obstinément le sillon de cette écriture trois ans durant, avec **Calderon** puis **Pylade**. Ce fut comme une entrée au théâtre sous l'aile d'une pensée, d'un geste de dramaturge, un acte fondateur.

Après avoir volontairement quitté la rive pasolinienne, nous y revoilà avec la création de **Porcherie**. A la fois farce et tragédie, la pièce, comme souvent chez Pasolini, s'attache à suivre la destinée d'une figure, Julian en l'occurrence.

Ida aime Julian. Mais Julian n'aime pas Ida. Tout son être est obstinément tourné vers la porcherie qui se trouve à quelques centaines de mètres de la riche demeure bourgeoise dans laquelle il vit entouré de ses parents, puissants industriels allemands. On croise dans **Porcherie** d'anciens nazis impunis devenus riches, des espions, et le philosophe Spinoza sorti de la nuit des temps pour accélérer le dénouement de la fable.

Nous sommes en 1968, le monde est en ébullition mais Julian n'a que faire du monde et des hommes. Il porte en lui un scandale qui va faire basculer le destin de son père.

Stanislas Nordey

# Entretien Guillaume Le Touze / Stanislas Nordey

## Extraits

(...) **Stanislas Nordey** : Les vers de Pasolini sont des vers libres et puis quand il s'arrête au bout de la phrase, c'est un signal qui dit comment il organise sa pensée. Et moi, dans la mise en scène, je faisais toujours un peu ça. Dans les premiers travaux, avec mon scénographe, on signifiait plein de trucs avec des croquis et puis on épurait, on épurait, on épurait... Par exemple, quand on construisait des murs sur un croquis, ça devenait après juste une ligne au sol. Il en restait une trace. La question de la langue m'intéresse de plus en plus. Là, dans cette pièce de Pasolini, c'est ça aussi qui me plaît. Par rapport aux autres pièces, à partir d'une apparente pauvreté de langue - ce qui n'est pas le cas quand on entre dans la matière - qu'est-ce qu'on en fait et comment est-ce quand même de la poésie ?

**Guillaume Le Touze** :

Ce n'est pas tellement que la langue soit pauvre, mais elle est très factuelle. Elle colle complètement à ce qui est dit, et tu as l'impression qu'elle ne raconte rien d'autre, qu'elle décrit une situation...

**Stanislas Nordey** : Mais ça, ça me plaisait. Je crois que ce qui est marrant, si tu regardes le fond de la chose et en vieux pasolinien des familles que je suis, c'est un des textes où il parle le plus précisément et quasiment à la première personne de sa différence. Il portait comme un fardeau - je relisais hier des textes où il parle de sa monstruosité, de son péché, etc... - comme un fardeau épouvantable sa différence sexuelle, il écrivait *Différence*, c'était une torture avec laquelle il vivait et c'était un rapport vraiment complexe. Dans le grand monologue de Julian, je pense qu'il n'a jamais raconté d'aussi près ce que c'est : "Quelle immense et curieuse chose qu'est mon amour, je ne peux te dire qui j'aime, mais ce n'est pas ce qui importe, ce qui compte ce sont les phénomènes". C'est-à-dire que l'important, ce n'est pas d'aimer un porc, d'aimer un homme, d'aimer une femme ou un cendrier, l'important c'est ce que ça produit à l'intérieur. C'est peut-être une des réponses à ce que tu dis, il a enveloppé de rien du tout cette langue, parce que la pièce est très bizarre. Tu as réellement un gros monologue au milieu, qui est sous forme d'aveu finalement et donc tu peux presque te dire même qu'il y a un aveu, qu'il a d'abord écrit l'aveu, et qu'après il a écrit comment on arrive à l'aveu, qu'il a mis le minimum de ce qu'il fallait pour en arriver là, il fallait un père et une mère, une fiancée potentielle qui s'oppose aux fiancés potentiels que sont les porcs et il y avait une chose de contraste à établir. Du coup c'est ce qui me plaît aussi dans cette pièce-là, il y a une espèce de corps au milieu. Autour tu as ce qui amène au corps et la rencontre avec Spinoza à la fin qui met une sorte de profondeur. En général, il racontait beaucoup de choses sur lui, il ne parlait jamais que de lui, de son intimité dans tous ses textes, mais jamais autant à la première personne ou à découvert que dans *Porcherie*. Il dit à plusieurs reprises que les deux boulots qui lui sont les plus proches sont *Porcherie* et *Salo ou les cent-vingt journées de Sodome*. On a beaucoup travaillé sur le film *Salo* et il est très très factuel, géométrique...

**Guillaume Le Touze** : ...De toute façon, si son propos est de parler de sexualité, c'est factuel, ça me paraît la plus juste façon de l'aborder. A partir du moment où tu es dans le domaine sexuel, il n'y a pas tellement de place pour autre chose que le factuel. Après c'est ce que tu mets autour qui fait que ça décolle vers autre chose, mais pour la sexualité en tant que telle, il n'y a pas dix mille façons de l'écrire.

**Stanislas Nordey** : Je crois que ce qui l'intéresse aussi, c'est le regard, il souffrait énormément du regard que le monde pouvait poser sur lui. Il était quelqu'un qui regardait beaucoup le monde et c'est ce qui me plaît dans *Porcherie*, c'est le regard qu'on pose à un moment donné sur... Puisqu'il s'est inspiré du cas d'un jeune homme qui aimait les porcs -son argument de départ est une étude du XIXe siècle type mystère Alexina ou *Moi Pierre Rivière*... et donc il construit un mécanisme. J'aime bien que les spectateurs aient une conscience du travail de l'acteur. Mais c'est très très différent des pièces comme *Pylade* ou *Calderon* ou *Bête de style* que j'avais montées, parce qu'il y avait quelque chose d'épique. C'était le vent de l'histoire aussi. *Pylade*, la démocratie athénienne,

Calderon l'Espagne franquiste, *Bête de style* le jeune poète tchèque de 1923 à 1968, alors que *Orgie*, *Affabulazione* ou *Porcherie*, ça se passe là, c'est beaucoup plus du théâtre de chambre. Je crois qu'il se concentre aussi beaucoup plus autour d'une petite chose, dans ces trois pièces-là.

**Guillaume Le Touze :**

Ce qui est étrange dans *Porcherie* pour le coup, c'est cette chose par rapport aux juifs et à la seconde guerre mondiale qui est très vite évacuée. Tu comprends que le mec va arriver, Herditzze, et puis très vite c'est désamorcé, à cause du fils. On n'entre pas dans l'Histoire et ça m'a un peu dérouté dans la façon dont c'est réglé. Comment tu le vois, ça, toi ?

**Stanislas Nordey :** Pour Pasolini, on est dans une société fasciste. Ce que j'aime bien dans cette pièce, c'est qu'elle parle du commerce des porcs humains, c'est-à-dire que Julian devient une marchandise parce que c'est lui qui est au cœur de l'échange entre les deux industriels. Herditzze obtient la fusion avec Klotz parce qu'il menace de révéler le scandale du fils qui va avec les porcs. C'est de la vente de corps humains. D'ailleurs tu as le parallèle que je trouve très fort, qui parle tout le temps des cheminées de la Rhénanie industrielle des années 1960 et qui renvoie aux cheminées des camps de concentration. A la fin, tu as Julian bouffé par les porcs. Il ne reste pas un ongle, pas une dent, tout a été digéré comme dans les camps de concentration où tout était effacé ; et ce que je trouve étonnant dans le texte, sur la question du génocide, c'est que ça fait partie encore de l'histoire banale de l'Allemagne des années 1967 où chaque allemand avait plus d'un cadavre dans son placard et Pasolini était obsédé par ça. Dans tous ses textes de théâtre, ça revient toujours, les camps de concentration, les trains, et en général, il écrit des choses beaucoup plus lyriques. Dans *Pylade*, tu as le texte d'Athéna qui est magnifique, dans *Bête de style* tu as un jeune homme qui raconte comment les parents de Jan sont morts au sortir du train, c'est poignant et magnifique, et là, ça se rapproche de *Salò*. Dans *Salò*, tu as une espèce de banalité qui ne fait pas événement. C'est d'une triste simplicité... Après tu as aussi l'abattage des porcs qui renvoie à la façon dont les hommes étaient abattus dans cette période-là.

**Guillaume Le Touze :**

Ce qui m'étonne dans cette pièce, ce sont les deux poids équivalents entre l'un qui a quand même participé clairement à l'extermination des juifs et l'autre dont le fils est zoophile.

**Stanislas Nordey :**

Mais pour la bourgeoisie, c'est un crime monstrueux.

**Guillaume Le Touze :**

C'est ça qui est étonnant, c'est que pour la bourgeoisie, dans la pièce de Pasolini, ce soit vraiment sur un pied d'égalité, c'est dans la balance, les deux poids sont égaux.

**Stanislas Nordey :**

... C'est le regard que Pasolini avait sur la bourgeoisie. Il dit qu'Hitler était fils de la bourgeoisie et c'est la bourgeoisie qui a mis Hitler au pouvoir et je pose la question : en 1960, en Allemagne, dans une famille de la bourgeoisie c'est plus grave d'avoir un fils qui fornique des porcs ou bien d'avoir participé à ...? C'est ça qu'il soulève. Le père n'est pas du tout innocent; il n'arrête pas de raconter "Ah, quelle chance j'ai eu de fabriquer des canons dans l'usine de mon père à Cologne pendant la guerre", c'est-à-dire que le père de Julian était un planqué, il a pu ne pas participer à..., mais s'il avait participé, il aurait été absolument comme les autres et d'ailleurs quand il apprend que son ex-copain, étudiant fait ces expériences-là, il ne va pas le dénoncer à la Cour internationale, il s'en sert pour essayer de faire du chantage pour être le maître des industries en Allemagne. C'est très ambigu, et de la même manière Julian est lui aussi complice. Puisqu'on apprend quand il sort de sa catalepsie, qu'il y a eu une certaine complicité avec son père, donc Julian doit savoir l'échange dont il a été l'objet et ça n'a pas l'air de le révolter lui non plus complètement. Il n'est pas rebelle par rapport à ça. Ida qui est proche des étudiants pas loin de mai 1968 se bat pour les droits de l'homme, lui, Julian, est complètement dans un rapport à lui-même, il cherche à échapper au monde peut-être parce que quand tu es né à ce moment-là, en 1943 ou 1944, tu portes tellement fort ce fardeau-là que tu ne peux que disparaître.

**Guillaume Le Touze :**

Je me demande si ce n'est pas aussi que ce secret l'occupe suffisamment pour le rendre incapable de s'intéresser au monde qui l'entoure. Son secret autour de la porcherie l'occupe à plein temps, il n'y a de place pour rien d'autre.

**Stanislas Nordey :** En plus, ça l'occupe vraiment à plein temps. Tu comprends, au bout d'un moment, il passe vraiment ses journées à ça : la répétition infinie d'une même chose à un moment. C'est très beau ce qu'il dit et c'est exactement la position de Pasolini dans son rapport à la sexualité. Julian dit "ce qui m'arrive est à la fois une abjection et une grâce, je porte mon péché fut-ce comme une peste" et Pasolini dans une lettre qu'il écrit à un prêtre, moment qui correspond à la réalisation de *L'Evangile selon Saint-Matthieu*, emploie exactement ces termes "une peste, l'abjection, la grâce". Il disait, et l'image est très belle, que c'est comme s'il était tombé de cheval, qu'il était destiné à être traîné par les pieds par le cheval tout au long de sa vie. En même temps, il faut le replacer dans le contexte de l'époque : Pasolini, l'Italie des années 60, parce que la société italienne à ce moment-là était épouvantable, très catholique. Il a été exclu du parti communiste pour homosexualité, son père était fasciste - soldat fasciste pendant la guerre - et je pense qu'il l'idéalise dans la figure de Julian. Je trouve très belle la manière dont Julian va à la mort puisque à la fin de son monologue, il parle de sa vocation de martyr...

**Guillaume Le Touze :**

Oui, parce qu'il se laisse dévorer par les cochons. C'est complètement subi et accepté.

**Stanislas Nordey :** Et en même temps, tu as l'impression qu'il se laisse dévorer complètement. C'est-à-dire que ça ne lui fait pas mal. Il est comme les hommes qui s'immolent par le feu au Pakistan et je pense que c'était aussi une espèce de figure idéale de "comment porter ça" pour Pasolini qui n'arrivait pas, lui, à y échapper et à mettre de côté cette question qui le remuait tout le temps, mais qui ne l'empêchait pas du tout de vivre sa vie d'ailleurs, c'était comme un couteau qui remue sans cesse dans la chair.

**Guillaume Le Touze :**

Ce n'est pas tellement comment le porter, mais comment s'en débarrasser

**Stanislas Nordey :**

Mais en même temps il ne voulait pas s'en débarrasser. C'est très compliqué.

**Guillaume Le Touze :**

Puisque la seule issue, c'est la mort et en plus une mort violente : la disparition, la dévoration.

**Stanislas Nordey :** Et sa mort à lui... Il a été dévoré comme ça aussi. Du coup pour moi, connaissant ses autres œuvres, la chose la plus intéressante dans la pièce, c'est ça. C'est comment à un moment donné dans sa vie, il arrive à épurer au maximum et à faire porter à cette figure-là, qui est au centre de la pièce, cet espèce d'aveu que lui... Parce qu'une fois que j'ai identifié ça, j'ai un peu regardé comment lui s'était positionné dans son époque en tant que figure littéraire et ce n'est pas si simple que ça, tu n'as pas de militantisme, tu n'as pas une chose induite mais qui est simple, il n'y a pas d'aveu public spectaculaire, il y a un truc très complexe dans l'écriture, dans la manière dont il porte cette chose-là. C'est pour ça qu'il est très différent de Genet. Comme on travaille beaucoup sur Foucault, on lisait un livre sur Proust. Oscar Wilde etc... de Didier Eribon et sur "comment ça constitue le centre d'une œuvre", éventuellement tout d'un coup: ta différence, ton péché, et la notion de péché était chez lui très... C'est très étrange parce que chez Genet, quand j'avais monté *Splendid's*, on me disait que Pasolini et Genet étaient proches et en fait ça n'a rien, rien, rien à voir sur la façon dont on porte publiquement quelque chose qui est de l'ordre de l'intime et de la sexualité. Et après dans le film *Porcherie*, c'est très statique, tu as le plan, un personnage en face d'un personnage qui parle, après ça change d'angle, tu as champ/contrechamp et c'est super géométrique. Ça n'a rien à voir avec *Œdipe roi* ou *L'Evangile selon Saint-Matthieu* où il y a une chose un peu romantique. C'est un moment où il se ferme de plus en plus au monde, où il y a quelque chose de sombre. Après *Porcherie*, il y aura *Salo*, et c'est aussi un moment où il n'y a plus d'espoir dans l'autre.

**Guillaume Le Touze** : Pour toi, est-ce que cette fermeture est liée à la sexualité strictement ou est-ce plus vaste comme problème ? Tu dis "ça se referme", c'est-à-dire qu'il n'y a plus d'espoir qu'il vive sa sexualité autrement ? Une grâce ou une malédiction... C'est une chose qu'il a reçue, donc il n'y a aucune notion de choix et la question de "comment vivre avec" ne se pose même pas puisque ce n'est pas lui qui a décidé. Dans la façon dont tu décris la sexualité, ce qui est marrant c'est que c'est séparé de la vie.

**Stanislas Nordey** :

Parce que lui dans sa vie il sépare les choses de manière incroyable.

**Guillaume Le Touze** :

Ce qui pour moi est très étrange, parce que la sexualité est quand même au cœur de la vie, *a priori*.

**Stanislas Nordey** : Quand elle est subie, subie et vécue, c'était ça le paradoxe. Ce n'est pas Proust. Et ses amis racontent ça, sa vie était organisée en trois : toute la journée il travaillait, il se levait très tôt le matin, le soir il mangeait avec ses amis, après il partait dans la nuit, et c'était un rythme toujours recommencé. Et c'était toujours, toujours ça, je trouve ça incroyable parce que du coup, il y avait une vie compartimentée, qui n'était pas cachée d'ailleurs, parce qu'à ses amis il disait : voilà, je m'en vais, j'y vais, mais il y avait une manière de compartimenter les choses et une sorte de rythme, ou de cycle dont il ne pouvait pas sortir. Est-ce qu'à un moment tout d'un coup, il n'y a pas une vacuité dans le cycle ?

(...)

**Stanislas Nordey** :

En général quand les gens abordent Pasolini, ils ont un bagage d'*a priori*. Souvent, les gens ont déjà une image très, très construite de lui. C'est quoi ton image ?

**Guillaume Le Touze** : Pour moi, Pasolini, c'est le cinéma. C'est une esthétique des paysans, des ouvriers italiens, de ces visages que tu ne vois pas ailleurs, dans le cinéma. Ce ne sont pas les écrits. C'est une façon de filmer... Pour moi, c'est très italien, parce que ce sont des visages qu'on ne connaît pas ici. Et ce sont des visages que tu croises en Italie d'ailleurs, quand tu te balades un peu dans la campagne. Donc aujourd'hui, tu te dis que ce sont des visages à la Pasolini mais ce sont simplement des visages italiens. Le péché, la difficulté à vivre ou ne pas vivre, la difficulté à prendre conscience d'une sexualité qui n'est pas celle de la majorité, je ne le décrypte pas parce que je suis sans doute hermétique à ça. Ce que je vois dans les films est magnifié au contraire. C'est aussi ça qui me déroute dans les écrits, du coup.

**Stanislas Nordey** : En même temps, ils sont protéiformes, parce que dans les écrits et dans le monologue de Julian en particulier, il le magnifie. Il le porte très très haut. Il a commencé à faire du cinéma quand il avait du mal à écrire. En Italie, il est plus connu comme poète que comme cinéaste d'ailleurs. A un moment, il arrête d'écrire pour passer à une autre écriture, le cinéma, puis il tombe malade donc il ne peut plus faire de cinéma pendant un an et demi et c'est là qu'il écrit le théâtre. Parallèlement, il écrit ses expériences de cinéma dans *L'Expérience hérétique* où il raconte à quel point le montage d'un film ressemble à une vie. C'est-à-dire que ta vie prend sens une fois que tu es mort. C'est pareil pour un film qui prend sens au moment du montage et pas avant. Pour lui, la vie prend sens une fois qu'elle est finie, ce qui pourrait expliquer pourquoi il va toujours dans le même terrain vague.

**Guillaume Le Touze** : Pour marquer une trace dans cet endroit, qu'elle devienne lisible. Le cinéma ne permet pas forcément tout ce que permet l'écrit, il ne faut pas tout montrer, je pense que c'est ce qui fait que je suis sensible au cinéma de Pasolini. *L'Evangile selon Saint-Matthieu*, m'a fait prendre conscience que le texte de l'évangéliste était proche de moi, grâce à un univers beaucoup plus incarné.



**Stanislas Nordey :** Dans *Salo*, ce qui est intéressant, c'est qu'il raconte qu'il y a deux périodes dans sa vie, l'une où il croit encore aux paysans, aux ouvriers, ce sont les années 1950 et il dit que dans l'Italie des années 60 tout change. La petite bourgeoisie prend tout, les ouvriers veulent la télé, etc... Et du coup, ce qui est très beau, c'est que *L'Evangile...*, *Accattone*, *Mamma Roma*, racontent l'Italie des années 1950, *Porcherie*, *Salo*, voire *Médée* d'une certaine manière, racontent l'Italie des années 60, où il n'y a plus d'espoir. Et *Porcherie* est vraiment à la charnière, c'est vraiment le moment où il prend conscience qu'il n'y a plus qu'à disparaître. Pour moi, *Salo* est son plus beau film, d'une violence incroyable, qui démonte le mécanisme de la société dans laquelle on est. C'est curieux parce que la première fois que j'ai vu *Salo*, je ne l'ai pas vu en entier, je me suis tiré, j'ai trouvé le film insupportable et c'est assez rare de se dire qu'une œuvre est insupportable à la première vision et de s'apercevoir en la revoyant qu'en fait, c'est une grande œuvre. J'ai travaillé avec de jeunes metteurs en scène qui me demandaient : c'est quoi la pensée politique de Pasolini? Ils étaient méfiants et ne savaient pas trop dans quel territoire ils allaient. Il y a un écrit assez célèbre en 1968 où Pasolini prenait la défense des CRS contre les étudiants, où il disait que les CRS, c'était eux les fils de prolétaires et les étudiants que des fils de bourgeois. Et il demandait qu'on se pose la question de pourquoi c'était pas l'inverse. Ce que j'aime bien dans sa pensée, c'est qu'elle échappe et qu'elle résiste. Et d'ailleurs il n'a pas été récupéré.

**Guillaume Le Touze :**

Ce qui est intéressant chez cet homme, c'est que son image est extrêmement floue et c'est assez rare finalement. C'est une image polymorphe. Elle n'est ni précise ni unique.

**Stanislas Nordey :**

Et en même temps dans le langage des banlieues italiennes d'aujourd'hui, Pasolini veut dire un pédé, je trouve ça dingue. Ça montre à quel point la société dans laquelle il a vécu lui renvoie une violence extrême. Il y a un livre qui relate les procès qui lui ont été faits et ce sont des procès pour rien en fait. Il était toute sa vie dans des affaires judiciaires pour outrage aux mœurs dans ses films, dans ses bouquins, c'est incroyable et ça me donne envie de monter *Affabulazione* et *Orgie*. *Affabulazione* est autour de la figure d'un père qui désire son fils physiquement. *Orgie* est l'histoire d'un rapport sado-masochiste entre un homme et une femme qui va jusqu'à la mort et qui est sous le sceau de l'interdit puisque ils ne peuvent pas le vivre au grand jour. Finalement la question de la sexualité, il l'aborde beaucoup moins dans *Pylade*, dans *Calderon* et *Bête de style*. Quand je dis théâtre de chambre, c'est presque théâtre de lit même (rires) pour ces trois-là.

Guillaume Le Touze est auteur de romans et de théâtre.

**L'espace théâtral est dans nos têtes.  
Ici il n'y a pas de spectateurs ; le théâtre est un.  
Après que nous avons parlé avec vous, applaudir  
ou siffler est inutile : parlez avec nous.  
L'acteur est un critique.  
Le metteur en scène est un critique.  
Le spectateur est un critique.  
L'auteur est un sujet et un objet critique.**

Les scandales ont lieu hors d'ici : ici, nous accomplissons un rite théâtral.

Le théâtre n'est pas un médium de masse. Même s'il le voulait il ne pourrait pas l'être.

Ici, nous sommes peu nombreux : mais en nous il y a Athènes. Nous ne cherchons pas le succès.

Nous sommes peu nombreux parce que nous sommes tous des hommes en chair et en os : les corps ne sont pas aristocratiques. Ne cherchez pas ici la spécificité du théâtre ni l'idée du théâtre. Dès que la culture est rite, elle cesse d'obéir aux seules normes de la raison et redevient aussi passion et mystère.

Le théâtre est une forme de lutte contre la culture de masse.

Décentrement !

Ni l'auteur ni les acteurs ne veulent vous scandaliser : faisons scandale ensemble.

Nous ne voulons pas nous adresser au vieux public bourgeois, même pas pour le scandaliser : voilà pourquoi nous sommes ici. Celui qui a l'habitude de se scandaliser des innovations formelles et des problèmes nouveaux a mal fait d'entrer dans ce lieu : en effet nous n'entendons pas le scandaliser.

Pauvreté !

Pardonnez les lumières qui s'allument et s'éteignent et l'utilisation d'instruments mécaniques : il s'agit du minimum indispensable à la forme extérieure du rite.

A bas tous les théâtres anti-académiques qui remplacent un théâtre académique qui ne peut pas exister.

La culture italienne n'est pas nationale : 1) parce qu'elle n'a pas de tradition unitaire ; 2) parce qu'elle se fonde sur la répression et les privilèges. Ce théâtre est donc anti-national.

Ce théâtre s'appelle Maïakovski : et ceci signifie vive Siniavsky et Daniel, vive Carl et Smith !

Le théâtre est actuel parce qu'il est anachronique : les corps des acteurs et les corps des spectateurs ne peuvent être faits en série.

A bas le théâtre phatique à tous les niveaux sémiologiques !

Seule la rigueur d'un rite culturel peut rappeler la saine horreur du rite religieux que fut le théâtre aux origines.

La satisfaction dans l'homme est liée au sentiment de l'inattendu qui naît de l'attente (Poe cité par Jakobson).

Rappelez-vous qu'en Italie l'"attendu" n'est pas préétabli : parce qu'en Italie un théâtre académique n'existe pas et ne peut exister.

Vous rappelez-vous que l'italien oral ne s'est pas encore stabilisé ?

Vous avez raison de nous désapprouver : 1) quand le charme de l'acteur prévaut sur le sens de ce qu'il dit ; 2) quand le metteur en scène régresse en faisant du théâtre un rite social ou un rite théâtral au lieu d'en faire un rite culturel.

Coûte que coûte : rigueur.

Le théâtre peut être comme un rite parce qu'il y a les corps.

Vous pouvez souvent fermer les yeux : la voix et les oreilles font en effet partie du corps.

Le théâtre comme rite culturel est un théâtre de parole. Parole écrite qui est aussi parole orale non reproduite.

Le théâtre facile est objectivement bourgeois ; le théâtre difficile est pour les élites bourgeoises cultivées; le théâtre très difficile est le seul théâtre démocratique.

Ouvrier, ta difficulté à comprendre ce théâtre consiste en un manque pur et simple de ces instruments que la société ne t'a pas donnés.

Il y a un rapport direct entre les hommes de culture et les ouvriers : il est donc inutile que le théâtre comme rite culturel soit littéralement fait pour les ouvriers.

Pier Paolo Pasolini  
Turin, novembre 1968.

# Stanislas Nordey

Comédien de formation, né en 1966, le metteur en scène Stanislas Nordey mène depuis 1998 une démarche radicale à la tête du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis et poursuit une interrogation militante sur le sens de la pratique théâtrale et la politique des institutions.

Il intègre le Conservatoire national d'art dramatique après des études d'histoire. L'acte de naissance de sa troupe a lieu au festival d'Avignon en 1987, avec une **Dispute** de Marivaux toute de ludisme initiatique. De ce texte, il délivrera deux autres versions, l'une en 1992, empreinte d'urgence et de dépense, et l'autre en 1997, plus inquiète, pour laquelle l'auteur Didier-Georges Gabily avait écrit avant sa mort un "baisser de rideau" intitulé **Contention**.

Dimension primordiale pour Nordey que le travail collectif, trouvant sa raison d'être avec les textes de Pasoli. (**Bêtes de style** en 1991, **Calderon** en 1993 et **Pylade** en 1994, **Porcherie** en 1999) qui articulent le poétique et le politique dans une démarche où prime l'incarnation des mots et le rayonnement du texte contre la psychologie et le naturalisme. Il affiche ainsi une prédilection pour les textes contemporains, à travers des pièces telles que **La Conquête du pôle** de Manfred Karge (1993), **Splendid's** de Jean Genet (1995), **Ciment** de Heiner Müller (1995), **J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne** de Jean-Luc Lagarce (1997).

**Vole mon dragon** (1994), d'après un court récit de Hervé Guibert, est son manifeste artistique. Mêlant comédiens professionnels et sourds-muets, Nordey met là sa maîtrise chorégraphique au service d'une mise en scène du processus théâtral auquel il aspire : un art fragile, car toujours réinventé, de la rencontre et de l'écoute

Après avoir été associé à la direction artistique des Amandiers de Nanterre, Stanislas Nordey est nommé à la tête du Théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis. Le premier geste de sa prise de fonctions, en 1998, est la publication du manifeste "Pour un théâtre citoyen". Plus qu'une proclamation esthétique, le mot d'ordre de l'équipe s'inscrit dans le prolongement d'un débat dont l'enjeu est le service public. C'est d'ailleurs au public que s'adressent les mesures les plus notables imaginées par Nordey et la comédienne Valérie Lang, associée à la direction du théâtre. La démarche vise, conformément à une mission de *décentralisation*, les habitants de l'agglomération de Saint-Denis, plus que ceux de la capitale, destinataires privilégiés des scènes de la périphérie.

Outre un détour par l'opéra, (**Pierrot lunaire** de Schoenberg et **Le Rossignol** de Stravinski au Châtelet en 1997, dans une direction de Pierre Boulez), Nordey a récemment contribué à faire découvrir en France la poésie concrète et violente du dramaturge autrichien Werner Schwab, à travers quatre pièces mises en scène en 1998 : **Enfin Mort, enfin plus de souffle, Escalade ordinaire, Les Présidentes, Excédent de poids insignifiant amorphe**. On pourra retenir comme un symbole de sa démarche les comédiens d'**Escalade ordinaire**, en bleus de chauffe, juchés sur des tréteaux, et oeuvrant face au public à la mise en circulation la plus directe et la plus frontale d'un texte de théâtre.

David Lescot

Le Monde  
2 août 1999

## Stanislas Nordey affronte « Porcherie », de Pasolini

**Saint-Denis / Théâtre.** Mise en pièces de l'horreur bourgeoise, cette œuvre voulue comme " un sonnet de Pétrarque sur un sujet de Lautréamont " est donnée en toute rigueur au Théâtre Gérard-Philipe

---

**PORCHERIE** de Pier Paolo Pasolini. Mise en scène : Stanislas Nordey. Avec Marie Cariès, Michel Demierre, Olivier Dupuy, Raoul Fernandez, Eric Laguigné, Gilles Lefeuvre, Denis Mathieu, Stanislas Nordey, Yves Ruellan. THÉÂTRE GÉRARD-PHILIPPE, 59, boulevard Jules-Guesde, Saint-Denis. Mo Saint-Denis-Basilique. Du mardi au samedi, à 20h30. Dimanche, à 16 heures. Tél: 01-48-13-70-00. 50 F (7,57 €). Jusqu'au 22 août. Durée: 1h40.

---

Fin du Festival d'Avignon, fin de l'été. A vos plumes, à vos plumiers. Avec la création de *Porcherie*, de Pasolini, mis en scène par Stanislas Nordey, le Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis s'est engagé dans une tentative de déplacer le cours des saisons, en portant la date de la rentrée 1999-2000 des théâtres publics aux confins de juillet et d'août. Pourtant, Paris n'a pas encore dit adieu à son Quartier d'été.

Pasolini est l'un des quelques auteurs avec lesquels Stanislas Nordey poursuit une fréquentation assidue depuis *Pylade* (1994). La pièce intitulée *Porcherie* recoupe une partie du film du même titre (1969). Elle voit Julian, fils d'un magnat de l'industrie allemande, préférer la compagnie des porcs aussi bien à l'investissement dans l'entreprise familiale qu'à l'engagement révolutionnaire avec sa promise Ida. Ce comportement, propre à créer un scandale qui annihilerait les ambitions paternelles, scellera l'alliance entre les siens et un ex-"scientifique" nazi, " collectionneur de crânes de commissaires bolcheviques juifs " reconverti dans

la politique. Sur le corps du jeune homme naîtra le plus puissant conglomérat du pays.

*Porcherie* est une charge où s'affiche le dégoût de l'auteur de *Mamma Roma* pour la bourgeoisie (" *Pas une classe sociale, mais une maladie* "). Il lui plaît de retrouver intacts dans sa forme allemande contemporaine l'imagerie de Grosz et le verbe de Brecht, dont les accents resurgissent curieusement sous sa plume. Comme Pasolini face à la contestation étudiante des années 68, Julian (Olivier Dupuy) se tient ail- leurs, dans le ni-ni. Il se veut " *inaliénable* ». Personne ne s'accorde à le définir. Pour l'un, il ressemble à Charlot, pour l'autre à un " *saint Sébastien maniériste* ". Il se refuse à aller défiler sous les pancartes " *bêtement puritaines* " qui opposent, selon lui, " *le terrorisme des jeunes bourgeois au terrorisme des vieux bourgeois* ».

### L'ÉPITAPHE DU MORT-VIVANT

Le jeune homme est un autre Pasolini. " *Julian fait de la poésie avec sa vie, et c'est pourquoi la société - complètement dominée par la raison - le dévore. N'ayant pour foi que la "raison pratique", le monde bourgeois ne peut supporter les poètes et cherche à les intégrer quand elle ne les met pas en prison* », confiait au *Monde* le metteur en scène lors de la sortie de *Porcherie* - le film - en France. La fin de Julian, dévoré par les porcs, dans le double hors-champ de la demeure bourgeoise et des aspirations révolutionnaires, se déroule sur le territoire des journaliers immigrés, qualifiés d'"*innocents*" par l'ex-nazi. Elle paraît anticiper celle de l'auteur de *Salo*, assassiné

près de la plage d'Ostie, en 1975. Avec *Porcherie*, Pasolini disait avoir voulu \**faire un sonnet de Pétrarque sur un sujet de Lautréamont* ". Stanislas Nordey a traduit les règles rigoureuses du sonnet dans sa mise en scène. S'y lit, comme à livre ouvert, le jeu des alternances et des rimes embrassées par des quadrilles menés dans un ralenti suffisamment imperceptible pour suggérer des récurrences cauchemardesques. La retenue des corps ne libère pratiquement que les bras, en une gestuelle minimale, située entre écriture (paraphe) et couture (suture). Il est des aiguilles tirées vers le ciel qui finissent en poings serrés ou en mains levées. Il en est d'autres qui s'arrêtent net, dans la «*cataplexie*» qui guette chaque personnage mais n'atteint durablement que Julian, devenu «*comme un Christ en croix* ».

Sur la scène réduite à ses planches, chaque personnage devient le récitant de lui-même, un mort-vivant qui déchiffrerait avec une ironie désabusée quelque chose qui ressemblerait à sa propre épitaphe et à celle de son voisin. Dès lors, l'essentiel se joue dans les voix, dans leurs modulations, dans les douceurs trompeuses d'une adresse à ceux qui en savent assez pour qu'il ne soit pas besoin de hausser le ton. L'exercice exige de désapprendre beaucoup avant d'entreprendre, et le corps, même nu, paraîtra toujours plus habillé que cette manière de chant. A ce jeu de la vérité à peine dévoilée. Marie Cariès (Ida) et Yves Ruellan (le père) se révèlent les mieux-disants.

Jean-Louis Perrier

Libération  
2 août 1999

**Porcherie est un poème d'une puissance inouïe,  
dont chaque mot fonctionne comme un  
détonateur d'images et de sens, et où rien  
n'apparaît comme superflu ou daté.**

(...) Porcherie est un spectacle d'une simplicité lumineuse, un éblouissement au cœur de l'été. Relativement courte et linéaire dans sa construction, la pièce n'est pas facile à monter. Elle se déroule en Allemagne, en août 1967 (au moment où Pasolini l'a écrite), et raconte l'itinéraire de Julian, le fils d'un riche industriel qui au lieu de se livrer aux occupations de son âge – un flirt avec Ida sa jeune voisine, l'engagement politique... - est irrésistiblement attiré vers la porcherie située en bordure de la propriété paternelle. Ce que Julian va y chercher, il lui est impossible de le raconter ; surtout pas à Ida : "Je ne te le dirai pas (...) Parce que si tu me voyais un seul instant comme je suis, tu t'enfuirais terrorisée pour aller chercher un médecin (...)" Plus loin, il parlera d'"une grâce qui [l']a frappé, fût-ce comme une peste". La passion porcine de Julian est sans issue. Elle le condamne à la solitude et finira par le dévorer au sens propre. Porcherie peut se résumer comme un fait divers sordide. Où les porcs sont loin d'habiter seulement la porcherie. Ce que le père de Julian, qui s'inquiète du fait que son fils ne soit "ni obéissant, ni désobéissant", expose à son épouse avec une ironie cynique certaine : "Les temps de Grosz et de Brecht sont loin d'être passés./ Moi, j'aurais pu être dessiné par Grosz / Comme un gros porc , et toi comme une grosse / Truie : à table, naturellement , moi avec le cul / D'une secrétaire sur les genoux et toi / Avec le machin du chauffeur en main. / Et Brecht pourrait très bien nous faire tenir / Le rôle des méchants dans une pièce où les pauvres sont les bons. / Mais Julian ? / Qu'est-ce qu'il attend pour engraisser comme un porc ? / Pour faire des cadeaux aux pauvres / En dansant avec eux un beau ballet tyrolien ? Ou alors... pour me traiter de porc?"

**Grâce.** Au cœur de *Porcherie*, on retrouve le contexte politique de l'époque, le conflit entre les générations et la question allemande. Ida tente d'entraîner Julian à Berlin, dans une manifestation où dix mille jeunes doivent aller "*pisser contre le Mur*". La mère de Julian est amoureuse de l'Italie : "*Si nous avions gagné la guerre, nous aurions acheté une villa là-bas, à Syracuse.*" Quant au père, il cherche à éliminer un concurrent qui fut son condisciple. Et qui, professeur d'anatomie, a mené pendant la guerre, des "*recherches scientifiques*" sur des "*crânes de Juifs*". Mais le père qui menace de révéler ce passé (lui, pour sa part, n'a été "que" marchand de canons), finit par faire alliance avec cet Herdhitze qui dispose d'un contre-chantage efficace : il sait tout des drôles de penchants de Julian. Comme le résume le père fêtant la fusion de leur entreprise : "*Allemagne ! / Quelle capacité de digestion ! / Et quelle capacité de chier !*"

Qui chercherait à mettre en scène *Porcherie* comme une fable politique ferait pourtant fausse route. De même celui qui, sous prétexte d'atmosphère familiale poisseuse pas très éloignée des pièces de O'Neill ou de Tennessee Williams tirerait la pièce vers le drame psychologique. Car *Porcherie* ne peut se réduire à cela : c'est d'abord un poème d'une puissance inouïe, dont chaque mot fonctionne comme un détonateur d'images et de sens, et où rien n'apparaît comme superflu ou daté. Et c'est cela – qui est le plus difficile - que Nordey donne à entendre : la musique de Pasolini. Il commence par un prégénérique - avec un court texte de Pasolini sur le théâtre – suivi d'un vrai générique où, devant le rideau rouge fermé, les neuf acteurs alignés en blouses blanches saluent tandis que s'allument une à une les lettres de *Porcherie*. La grâce est là, dès la première scène entre Julian (Olivier Dupuy) et Ida (Maria Cariès), où la mélodie des mots est relayée par une chorégraphie des mains, riche du travail mené par Nordey avec des acteurs sourds-muets (notamment pour *Vole mon dragon*, d'Hervé Guibert).

**Contrepoint gestuel.** Ce n'est pas un sous-titrage en langue des signes, juste un contrepoint gestuel dont le caractère artificiel semble renforcer l'implacable crudité des phrases ou leur simple beauté. Ainsi Ida parlant de Julian : "*Même quand il fuyait, il était toujours présent. / Il s'est créé une autorité, en jouant avec amertume. / Sa douleur mystérieuse pèse sur lui comme un monument.*"

Effets minimum pour impact maximum, le spectacle suggère sans passer en force. Avec des acteurs qui interprètent sans incarner : la mère jouée par un acteur travesti (Raoul Fernandez) et le père, joué par un acteur plus âgé qu'expérimenté (Yves Ruellan), Nordey lui-même dans le rôle de Herdhitze... On sent que les deux ou trois derniers épisodes ont été un peu moins travaillés, notamment la rencontre dans la porcherie, de Julian avec Spinoza. Cette légère baisse de régime n'enlève rien de l'impact de l'ensemble. Résonnent longtemps les mots de la longue confession de Julian devant le rideau rouge : "*Qui peut savoir quelle est la vérité des rêves. / Outre celle de nous rendre anxieux de la vérité.*"

René Solis