

## *D'AFFABULAZIONE À AFFABULATION : DE PASOLINI À NORDEY*

---

1	Introduction.....	2
2	Le texte.....	3
2.1	Pasolini et le théâtre : le <i>Manifeste pour un nouveau théâtre</i> .....	3
2.2	La théorie à l'épreuve du texte : <i>Affabulazione</i> .....	5
2.3	Une esthétique politique.....	7
3	La mise en espace.....	8
3.1	Processus de travail.....	8
3.2	Au service du texte .....	9
3.2.1	Le jeu des comédiens .....	9
3.2.2	Le temps .....	11
3.3	Un espace mental.....	12
3.3.1	Le décor .....	13
3.3.2	Le son.....	14
3.3.3	Les déplacements.....	15
4	Conclusion .....	16
5	Bibliographie.....	17
5.1	Sources .....	17
5.2	Littérature secondaire .....	17
5.3	Presse .....	17

# 1 INTRODUCTION

---

*Affabulazione*, en français *Affabulation*, était l'unique pièce écrite par Pier Paolo Pasolini que Stanislas Nordey n'avait encore jamais abordée. Devenu quasiment spécialiste de l'écrivain et réalisateur italien, le metteur en scène français complète ainsi sa connaissance de l'auteur en s'appropriant cet ultime texte au travers d'une mise en scène très personnelle, au sein de laquelle il incarne également la figure du père.

Je sais que je dois montrer, montrer tout Pasolini, chacune de ses six pièces. J'en ai déjà mis en scène quatre et j'ai joué dans *Orgie*. Je dois me confronter aujourd'hui à *Affabulazione*. Ce projet Pasolini est en moi, c'est un projet sans fin, en quelque sorte, parce que cet auteur me nourrit absolument. Sa fréquentation m'est essentielle.<sup>1</sup>

C'est dire si, entre Pasolini et Nordey, c'est une longue histoire. « Pasolini rassemble toutes ses obsessions », explique Claire Ingrid Cottanceau, collaboratrice artistique du metteur en scène. « Monter *Affabulation* à cette période de sa vie n'est pas non plus anodin », ajoute-t-elle. En effet, approchant la cinquantaine, Stanislas Nordey est en âge d'aborder le rôle du père. Récemment nommé à la tête du Théâtre National de Strasbourg, il continue de plus sa mission, entamée à Rennes, d'éducateur, de professeur, de transmetteur de savoir et de métier. Or, *Affabulation*, c'est avant tout une histoire de transmission :

*Affabulazione*, c'est donc un père. Il m'a fallu du temps pour y arriver, pour penser pouvoir entrer dans cette figure. Jusque-là, j'ai fait beaucoup de fils. Il faut dire que depuis 3-4 ans, je suis à nouveau davantage dans la fonction metteur en scène/acteur. Cette position me semble importante et je tente de l'investir pleinement. Ce qui me met dans une logique interne me permettant peut-être d'incarner un père. Sans parler de ma position de pédagogue à Rennes durant une dizaine d'années, qui relève aussi de l'antériorité et d'une certaine autorité. Dans mon parcours artistique, je suis en quelque sorte passé de fils à père.<sup>2</sup>

« C'était important pour lui de quitter l'image du fils », ajoute Claire Ingrid. *Affabulation* de Pasolini, mis en scène par Stanislas Nordey, c'est donc le résultat du croisement entre deux univers : celui du scénariste italien et celui du metteur en scène français. Deux visions du monde complémentaires, qui se marient sur scène pour donner une œuvre unique. Sa connaissance, sa maîtrise de la langue de Pasolini et son aptitude à la retransmettre le plus fidèlement possible – à la virgule près – ont fait dire à beaucoup que Nordey était le seul à pouvoir s'approprier un tel texte – et d'ailleurs, très peu s'y sont risqués.

Le présent travail s'intéressera donc dans un premier temps au texte et à la langue de Pasolini, ainsi qu'à son rapport au théâtre, avant d'aborder celui de Nordey et de considérer le processus de création qui a conduit à la mise en espace d'*Affabulation*, en mars 2015 au Théâtre Vidy-Lausanne.

---

<sup>1</sup> Stanislas Nordey, propos recueillis par Michèle Pralong, dossier de presse d'*Affabulazione*, Théâtre Vidy-Lausanne, mars 2015.

<sup>2</sup> *Ibid.*

## 2 LE TEXTE

---

### 2.1 PASOLINI ET LE THÉÂTRE : LE *MANIFESTE POUR UN NOUVEAU THÉÂTRE*

Poète, romancier, scénariste, réalisateur, Pasolini n'est pas passé à la postérité en tant qu'auteur de théâtre. Il est pourtant à l'origine de six pièces : *Calderón*, *Pylade*, *Porcherie*, *Orgie*, *Bête de style* et *Affabulazione*.

Cette dernière paraît en septembre 1969, dans le n°15 de la revue *Nuovi Argomenti*<sup>3</sup>. Soit un an après la publication de son *Manifeste pour un nouveau théâtre* au sein du même média. Celui-ci présente en un texte court ce que Pasolini nomme « théâtre de parole », et fondera la « tutelle imaginaire » de Stanislas Nordey, selon ses propres mots. Dès les premières phrases, Pasolini annonce une forme de révolution, détachant son concept théâtral de celui de Brecht, par exemple, qui a en fait cherché à rendre au théâtre son authenticité à travers une *réforme*. Alors que Pasolini cherche justement à remettre le théâtre en question, jusque dans son essence-même : « Ce manifeste prétend à une finalité paradoxale : le théâtre doit être ce que le théâtre n'est pas. »<sup>4</sup>

Pasolini commence par poser la bipolarité entre théâtre « du bavardage » et théâtre « du geste et du cri », pour mieux ériger le théâtre « de parole » en opposition à l'un comme à l'autre. Les deux premiers sont issus de la bourgeoisie et destinés à la bourgeoisie. Ce qui les sépare est purement formel, et pourrait être schématiquement résumé ainsi :

<b>Théâtre du bavardage</b>	<b>Théâtre du geste et du cri</b>
Traditionnel	Underground, anticulturel
Produit de la bourgeoisie traditionnelle	Produit de la bourgeoisie anti-bourgeoise
Destiné à divertir	Destiné à choquer, scandaliser
S'adresse à la bourgeoisie	S'adresse à la bourgeoisie « scandalisable »
Le bavardage se substitue à la parole	La parole est désacralisée au profit de la présence physique pure
Reconstruit un milieu et une structure spectaculaire naturalistes	Fait table rase des structures naturalistes tout en conservant et en exacerbant l'action scénique
Rite social (célébration de ses rites mondains)	Rite théâtral (célébration presque religieuse du théâtre)

Tous deux ont en commun « la haine de la parole » et ne font qu'asseoir un peu plus leurs propres convictions<sup>5</sup> :

---

<sup>3</sup> Il est réédité à titre posthume par Garzanti, en 1977, en diptyque avec la pièce *Pylade*.

<sup>4</sup> Pier Paolo Pasolini, « Manifeste pour un nouveau théâtre », in *Nuovi Argomenti*, 1968.

<sup>5</sup> Son mépris pour la bourgeoisie anti-bourgeoise prend place dans le contexte de 1968. Pasolini était d'ailleurs opposé au mouvement étudiant, alors en pleine explosion : « Qui ne se souvient de son impitoyable mais

Le premier est un rituel où la bourgeoisie se reflète, en s'idéalisant plus ou moins, où en tout cas elle se reconnaît toujours. Le second est un rituel où la bourgeoisie (tout en restaurant à travers sa propre culture antibourgeoise la pureté d'un théâtre religieux) 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)<sup>6</sup>.

Pasolini leur oppose donc le théâtre de parole, qui se réfère au « théâtre de la démocratie athénienne », ignorant toute la tradition ayant pris place depuis et que l'auteur nomme « tradition moderne tout entière, du théâtre de la Renaissance et du théâtre de Shakespeare ». Et en effet, dans les grandes lignes, le théâtre de parole s'oppose point par point au tableau ci-dessus. Il se définit ainsi comme :

- Ignorant totalement la tradition, et donc ne s'inscrivant ni dans la continuité ni dans la rupture avec celle-ci
- Produit par et destiné aux « groupes culturels avancés de la bourgeoisie »<sup>7</sup> : un public qui ne sera ni divertit ni scandalisé, puisque semblable aux auteurs
- Instaurant un rapport critique, plus que rituel, entre auteurs et destinataires
- Donnant ainsi naissance à un théâtre de débats, d'échange d'opinions et d'idées

Ceci passe par l'absence totale d'action scénique : il ne doit pas y avoir d'autre mise en scène que le strict minimum (qui se réduit, en somme, à allumer et éteindre la lumière). L'écoute l'emporte alors sur la vue : « Les idées sont au fond les personnages réels de ce théâtre. »<sup>8</sup> En outre, l'acteur « change de nature » puisqu'il doit, avant toute chose, transmettre le texte, et donc le *comprendre* : « L'acteur devra devenir transparent sur la pensée, et il sera d'autant meilleur que, en l'entendant dire le texte, le spectateur comprendra que l'acteur a compris. »<sup>9</sup> Comment ne pas penser à Nordey face à une telle phrase ?

Prenant ainsi racine dans la culture, « au moyen de textes fondés sur la parole (si besoin poétique<sup>10</sup>) et de thèmes qui pourraient très bien être ceux d'une conférence, d'une réunion idéale ou d'un débat scientifique », le théâtre de parole constitue un rite culturel. Il est par ailleurs le seul à pouvoir

---

clairvoyant réquisitoire (paru dans *l'Espresso*, sous le titre [...] « Je vous hais, chers étudiants »), où il s'attaque à ce phénomène d'une révolution bourgeoise antibourgeoise, parce qu'elle vise selon lui à régénérer de l'intérieur les poussées contradictoires d'une bourgeoisie devenue à la fois hégémonique et pourrissante ? » Enrico Groppali, « Le théâtre de Pasolini », trad. Dominique Grisoni, in Maria Antonietta Macciocchi (dir.), *Pasolini [séminaire tenu les 10, 11 et 12 mai 1979 à l'Institut culturel italien puis à l'Université de Paris VIII]*, Paris, Grasset, 1980.

<sup>6</sup> Pier Paolo Pasolini, « Manifeste pour un nouveau théâtre », *Op.cit.*

<sup>7</sup> « Nous entendons par *groupes avancés de la bourgeoisie*, unis dans un rapport direct avec la classe ouvrière, les quelques milliers d'intellectuels, dans chaque ville, dont l'intérêt culturel, pour être ingénu peut-être, ou provincial, n'en reste pas moins réel. Objectivement, la plupart d'entre eux sont représentés par ceux qui se définissent comme "progressistes de gauche" (y compris ces catholiques qui s'efforcent de constituer en Italie une nouvelle gauche) : la minorité de tels groupes est constituées par les élites survivantes issues de la laïcité [...] et du radicalisme. Naturellement, cette liste est, et se veut, schématique et terroriste. » *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Une parenthèse qui prendra toute son importance par la suite.

s'adresser à la classe ouvrière : « Car celle-ci est liée par un rapport direct aux intellectuels de ces groupes avancés. »<sup>11</sup>

## 2.2 LA THÉORIE À L'ÉPREUVE DU TEXTE : *AFFABULAZIONE*

Pasolini ne s'est pas contenté d'écrire sa vision du théâtre dans un manifeste : on en retrouve des bribes au sein de ses écrits sur le cinéma, et même disséminées dans ses pièces. Se dessine ainsi une certaine Idée du théâtre de l'auteur italien, qui sera cependant contredite à la fois par son manifeste et par la forme même de ses pièces.

Sa doctrine principale ressort notamment lors de sa dispute intellectuelle avec Umberto Eco autour de l'idée d'un langage de la réalité. Pour Pasolini en effet, « le théâtre, tout comme le cinéma, emploie le même régime de signes que celui de la réalité pour la signifier, un régime de signes non symboliques, qui défierait la notion d'arbitraire de la linguistique saussurienne.<sup>12</sup> » Sur scène, une chaise est une chaise ; elle n'est pas la représentation symbolique d'une chaise. La seule différence se situe au niveau esthétique, mais non au niveau sémiologique. De là l'importance de montrer, et de voir pour le public :

Pasolini réactive alors le *topos* du monde comme scène, mais non pour signifier que tout est illusion, fiction, et que tout le monde joue un rôle prédéterminé, comme dans le théâtre baroque. Au contraire, il indique que la relation spectaculaire est la modalité d'appréhension du réel partagée par tous. Le théâtre ne serait que le prolongement artistique du rapport commun au réel, et sert de modèle d'intelligibilité au processus de déchiffrement de la réalité.<sup>13</sup>

Une idée confortée par l'Ombre de Sophocle, à l'origine de tout un discours méta-théâtral lors du VI<sup>e</sup> épisode d'*Affabulazione* :

Si je n'avais été que poète,  
je ne te l'expliquerais qu'avec des mots !  
Mais je suis plus qu'un poète ; donc  
les mots ne suffisent pas ; il faut que toi,  
ton fils, tu le voies comme au théâtre ; il faut que tu complètes  
l'évocation de la parole par sa présence à lui,  
[...]  
Tu dois le voir, pas seulement l'entendre ;  
pas seulement lire le texte qui l'évoque,  
mais l'avoir lui-même devant les yeux. Le théâtre  
n'évoque pas la réalité des corps avec les paroles seules  
mais aussi avec ces mêmes corps...<sup>14</sup>

Conséquence de ce premier constat : la parole théâtrale doit s'inspirer de la parole quotidienne. Les mots, comme les objets et les corps, doivent être issus de la réalité. Encore une fois, l'Ombre de Sophocle semble partager cet avis, bien que le paradoxe que nous allons aborder se dessine déjà :

---

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Stéphane Hervé, « Le deuil de la réalité : l'écriture théâtrale selon Pier Paolo Pasolini », in *Loxias*, n°18, 4.07.07.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Pier Paolo Pasolini, *Affabulazione*, trad. Jean-Paul Manganaro, VI<sup>e</sup> épisode, (inédit).

Au théâtre la parole vit d'une double gloire  
jamais elle n'est autant glorifiée. Et pourquoi ?  
Parce qu'elle est, tout ensemble, écrite et prononcée.  
Elle est écrite, comme la parole d'Homère,  
mais elle est en même temps prononcée comme les paroles  
qu'échangent entre eux deux hommes au travail  
ou une bande de garçons, ou les filles au lavoir  
ou les femmes au marché – comme les pauvres paroles en somme  
que l'on dit tous les jours, et s'envolent loin avec la vie :  
les paroles non écrites dont rien n'est plus beau.  
Ainsi, au théâtre, on parle comme dans la vie.<sup>15</sup>

Or, force est de constater que le texte de ses pièces, loin de s'inspirer du langage de la vie quotidienne, demeure plutôt obscur. De plus, toutes ces pièces sont composées de vers libres, langue peu naturelle par essence, et intègrent de nombreux monologues, forme, à nouveau, toute artificielle – disons que l'on imagine mal la fille du lavoir susmentionnée se lancer spontanément dans un monologue en vers libres. A cet égard, l'Ombre de Sophocle, ne parlant pas « comme dans la vie », s'autoréfute dans son propre discours.

En outre, Pasolini lui-même considère son propre théâtre comme le prolongement de sa poésie. Il aborde l'écriture dramatique après avoir traversé une longue période de crise poétique, caractérisée par un arrêt net de sa production : « Ces tragédies sont écrites en vers, j'avais probablement besoin d'un prétexte, de personnes interposées, c'est-à-dire de personnages, pour écrire des vers.<sup>16</sup> » Il aurait même regretté l'absence de lecteurs de poésie et de critiques littéraires au sein du public de ses spectacles<sup>17</sup>. L'Ombre de Sophocle fait à nouveau écho à ces considérations dans le prologue d'*Affabulazione* :

Je suis ici arbitrairement destiné à inaugurer  
un langage trop difficile et trop facile :  
difficile pour les spectateurs d'une société  
en un très mauvais moment de son histoire,  
facile pour les quelques lecteurs de poésie.<sup>18</sup>

Cette tentation du lyrisme peut sembler aller à contre-courant des idées énoncées dans son *Manifeste* : comment conserver la primauté de la signification, comment attribuer aux idées le rôle de « personnages principaux » à travers une langue poétique qui, par essence, résiste à la compréhension<sup>19</sup> ?

De même, utiliser le « langage de la réalité », prendre conscience de la nécessité de montrer et de voir les actions, semble relativement incompatible avec le précepte d'absence totale d'action scénique et de mise en scène énoncé dans le *Manifeste*.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Pasolini interviewé par Jean-Michel Gardair, « Un discorso di Pasolini sul teatro e sulla poesia », *Il Corriere del Ticino*, 13.11.1971, traduit et cité par Stéphane Hervé, *Op.cit.*

<sup>17</sup> Selon Stéphane Hervé, *Op.cit.*

<sup>18</sup> Pier Paolo Pasolini, *Affabulazione, Op.cit.*, Prologue.

<sup>19</sup> Y compris, donc, à celle du comédien...

Ce double paradoxe est à l'origine de ce que Stéphane Hervé, auteur du bien nommé article « Le deuil de la réalité : l'écriture théâtrale selon Pier Paolo Pasolini », nomme « disjonction » dans l'Idée du théâtre par Pasolini. Pour le chercheur, la désincarnation scénique répond justement à la déliaison entre la parole quotidienne et la parole pasolinienne. Pasolini ayant constaté ses propres contradictions, et se rendant compte que la réalisation de son Idée du théâtre est concrètement impossible, y répond en assumant totalement le côté artificiel d'une langue très littéraire et par le dépouillement, l'inauthenticité crue de l'absence de mise en scène. D'où la notion de « deuil de la réalité » : « Pasolini n'écrit pas contre le théâtre, il rend manifeste, théâtrale, la fracture tragique (au sens de la « tragédie linguistique » dont il parle) opérant entre l'écriture et la scène.<sup>20</sup> »

Ainsi l'Idée du théâtre selon Pasolini peut-être prise dans un sens quasi platonicien ; le théâtre ne faisant que mettre en scène les ombres sur les parois de la Caverne.

### 2.3 UNE ESTHÉTIQUE POLITIQUE

Mais Stéphane Hervé va plus loin encore pour expliquer la nécessité de Pasolini à réaffirmer partout dans ses pièces sa propre vision du théâtre, alors que l'écriture même desdites pièces la contredit sans cesse.

Il oppose ainsi l'espace dramatique de Pasolini, toujours profondément bourgeois, et le monde qui n'est qu'évoqué à travers la parole : monde rural, mais aussi lieu de la transgression, des interdits, du meurtre. *Affabulazione* en fournit d'ailleurs quelques exemples : on ne voit pas l'assassinat du fils par le père, on ne voit pas non plus le père nu attendant son fils, ni le jeune couple faisant l'amour. Tout ceci est relégué dans le hors scène – un choix conservé dans sa mise en espace par Stanislas Nordey.

Le monde bourgeois s'oppose donc au monde des exclus. Le premier bénéficie de la parole irréaliste et du décor immatériel, le second est constitué de corps et d'action que nous ne verrons jamais. En ne rendant visible que le monde artificiel, celui de la parole lyrique, Pasolini rend en outre manifeste « le processus historique [...] d'homologation des comportements dans la matrice d'être-au-monde petite-bourgeoise. La parole ne se substitue pas seulement formellement aux corps, [...] elle les fait disparaître également dans l'Histoire.<sup>21</sup> »

C'est notamment cet engagement social et politique qui a séduit Stanislas Nordey chez l'auteur italien :

Ce qui m'a toujours passionné chez cet homme, c'est cette implication à la fois très forte dans la poésie et dans le politique. En cela, il rejoint ses grands modèles : les grands écrivains grecs de l'Antiquité, Sophocle, Eschyle, Euripide. [...] Il s'adresse à une société entière, par une force poétique et par une force politique. Parce que son théâtre est à la fois très beau dans l'écriture, très sculpté, et en même temps pose de grandes questions. Par exemple dans *Affabulazione*, cette question de la lutte entre les pères et les fils.<sup>22</sup>

L'écriture théâtrale devient ainsi « l'art de l'affabulation »<sup>23</sup>. Bien des années plus tard, Stanislas Nordey déclare, à propos d'*Affabulazione* et de *Théorème* : « Dans les deux cas, [Pasolini] ne cesse de préciser que ce n'est qu'un théorème et qu'une affabulation : ce qu'il décrit ne peut jamais arriver.

---

<sup>20</sup> Stéphane Hervé, *Op.cit.*

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Stanislas Nordey interviewé par Thierry Sartoretti dans « Vertigo », *Radio suisse romande - La 1<sup>ère</sup>*, 5.03.15.

<sup>23</sup> Stéphane Hervé, *Op.cit.*

Jamais la bourgeoisie ne saura se remettre en question. »<sup>24</sup> Il ajoutera encore : « Les grands patrons de Total ou de L'Oréal ne peuvent pas faire un rêve qui remette en question toute leur vie... »<sup>25</sup>

Affirmant, comme mentionné plus haut, son attachement au *Manifeste pour un nouveau théâtre*, Nordey s'en éloigne cependant par plusieurs aspects. Toutefois, sa mise en scène reste probablement l'une des plus fidèles à l'univers de ce si complexe personnage italien qu'est Pier Paolo Pasolini.

### 3 LA MISE EN ESPACE

---

Pendant longtemps, le théâtre de Pasolini a été considéré comme injouable<sup>26</sup>. S'emparer de tous ces paradoxes, les porter sur scène et donner à entendre la pensée pasolinienne – en ayant l'air de l'avoir comprise – semble donc un challenge plus que complexe.

Challenge relevé par Stanislas Nordey, qui y répond à travers deux choix principaux : le respect et l'attention apportée au texte, et une mise en espace à la fois monumentale et profondément métaphorique.

A ceci s'ajoute une difficulté qui est, elle, toute spécifique au travail de Nordey : le metteur en scène tient le rôle principal. D'où la présence de Claire Ingrid Cottanceau, collaboratrice régulière du metteur en scène depuis plus de dix ans, qui fait office de regard extérieur et reprend complètement les rênes lors de la dernière ligne droite.

#### 3.1 PROCESSUS DE TRAVAIL

Pour *Affabulation*, le travail dramaturgique a commencé bien en amont des semaines de création proprement dite. La pièce a en effet pour particularité de mettre en scène un nombre de comédiens et de techniciens plus important que sur d'autres créations de Nordey. « D'habitude, on met en place la mise en scène trois ou quatre jours seulement avant la première ! » explique Claire Ingrid Cottanceau. « Ici, tout le travail dramaturgique était déjà effectué avant notre arrivée à Vidy. Il ne restait plus que la dramaturgie de l'espace à effectuer. Le sens était déjà forgé. »

Toute la réflexion sur le sens à donner à un texte passablement polysémique a ainsi été menée un an avant l'arrivée de l'équipe à Vidy. Collaborateurs depuis très longtemps, Claire Ingrid et Stanislas ont mis en place un certain protocole de travail, la première s'étant suffisamment imprégnée de l'univers du second pour pouvoir reprendre les choses en main lorsque celui-ci est sur scène. « Les derniers jours, c'est moi qui gère tout, qui fais les notes aux comédiens et à Stanislas lui-même », explique Claire Ingrid, « mais toujours en servant son point de vue à lui ».

---

<sup>24</sup> Stanislas Nordey, texte sur *Affabulation*, publié sur le site internet du Théâtre Vidy-Lausanne, mars 2015.

<sup>25</sup> Stanislas Nordey, cité par Boris Senff, dans « Pasolini, au nom du père et au nom du fils », *24 heures*, 2.03.15.

<sup>26</sup> « Les acteurs du spectacle *Orgie*, mis en scène par l'auteur en novembre 1968 à Turin, se trouvaient dans une boîte blanche aux dimensions réduites dans laquelle ils étaient reclus, et débitaient leur texte sur un ton neutre, didactique. Leurs voix étaient amplifiées pour créer un effet d'objectivisation, proche de la désincarnation. Pasolini suivait ainsi les principes énoncés dans le *Manifeste pour un nouveau théâtre*. Les premières représentations furent catastrophiques, se déroulèrent sous les huées et les sifflets, suscitèrent au mieux l'incompréhension des spectateurs. Suite à cet échec cinglant, Pasolini abandonna sa tentative de réforme du théâtre, revenant à l'écriture poétique ou au cinéma. De cette unique expérience résulta l'idée que les textes dramatiques de l'auteur n'étaient pas théâtraux, qu'ils étaient injouables. » Stéphane Hervé, *Op.cit.*



Un point de vue qui est lui-même toujours au service du texte. Car ce qui frappe immédiatement dans le travail de Nordey, c'est son immense respect vis-à-vis de l'auteur et de sa création. Partant du principe que rien, lors de l'écriture, n'a été laissé au hasard, le metteur en scène ne va rien négliger non plus. Jusqu'à commander une nouvelle traduction spécialement pour l'occasion, réalisée par Jean-Paul Manganaro en discussion constante avec Claire Ingrid, celle-ci ayant l'avantage d'être italophone et assurant ainsi à nouveau une certaine fidélité à l'univers Pasolini-Nordey.

J'aime le souffle d'une langue, ses moindres soupirs, ses verbes, ses temps, ses rythmes. Quand je parle de la musique de Pasolini, il faut l'entendre au sens littéral. La traduction de Michèle Fabien et Titina Maselli est très belle, je l'ai beaucoup lue et elle me porte. J'ai pourtant commandé une nouvelle traduction à Jean-Paul Manganaro, partant de l'idée qu'un texte doit être retraduit régulièrement, on dit parfois tous les dix ans.<sup>27</sup>

Une fois traduit et décortiqué au niveau dramaturgique, le texte est donc prêt à être mis à l'épreuve de la scène. Si les maquettes ont permis de se faire une idée des possibilités de mise en espace, Stanislas Nordey « doit voir » les choses pour décider de ce qu'il garde ou abandonne, à la fois au niveau du sens et au niveau de l'esthétique. C'est donc à Vidy que le décor a pris son aspect final, au terme de longues semaines de répétitions, d'essais grandeur nature, de modulation de l'espace et de déplacements complexes.

## 3.2 AU SERVICE DU TEXTE

« Nordey est un metteur en scène serviteur des textes de son époque comme Roger Blin ou Jean-Marie Serreau le furent en leur temps pour Beckett ou Adamov. »<sup>28</sup>

De manière générale, et en-dehors de sa passion pour Pasolini, Stanislas Nordey est connu pour sa fidélité aux divers auteurs qu'il choisit de mettre en scène. Il a le don de faire siennes leur langue et leur pensée pour les rendre les plus audibles possibles, avec une justesse extrême. Concernant Pasolini, il a appris au fil des pièces à transmettre sa pensée, opérant à la fois comme comédien et comme metteur en scène, et donc doublement interprète.

### 3.2.1 Le jeu des comédiens

Dans le cas d'*Affabulation*, cette pensée est avant tout épique, et donc parole, discours. Rejoignant les préceptes du *Manifeste*, Nordey place ses comédiens face public, dans la projection du verbe, et « davantage dans l'oratorio plutôt que dans les fioritures », pour reprendre les termes de Claire Ingrid Cottanceau. Le but : « Donner à voir aux spectateurs les pensées qui traversent les personnages, et donc donner les visages, de manière très frontale. » Ce parti pris de la projection a pour conséquence de faire résonner les mots. Claire Ingrid, plasticienne de métier, fait le parallèle avec un peintre qui jetterait ses couleurs sur la toile : « Ils se saisissent de chaque mot pour peindre un paysage. »

Certes, un autre traitement du texte, plus naturaliste, serait possible. Mais si Nordey a abordé tous les textes théâtraux de Pasolini, il est également passionné par son œuvre poétique. Très à l'aise avec ce langage particulier, le metteur en scène a donc pour leitmotiv de faire entendre le plus fidèlement possible les vers « dévirgulés », pour reprendre son propre terme, du poète italien ; en porter les paysages. Les césures souvent inattendues desdits vers ouvrent par ailleurs grandement leur

---

<sup>27</sup> Stanislas Nordey, propos recueillis par Michèle Pralong, *Op.cit.*

<sup>28</sup> Jean-Pierre Thibaudat, « *Affabulazione* : Stanislas Nordey renoue avec Pasolini, belles retrouvailles », *Mediapart*, 18.03.15.

polysémie. L'évocation de la blondeur du fils par le père en est sans doute l'un des exemples les plus parlants :

Pourquoi – je me demande – mon fils est-il si blond ?  
Voilà, je dois penser à lui : à ce phénomène,  
en attendant : le phénomène étrange de la blondeur.  
Il est vrai qu'il a des grands-parents blonds, crânes  
de propriétaires terriens, qui parlaient  
obstinément milanais. Mais le blond  
de cette courge qu'est mon fils, héritier  
d'usines, est d'un blond que n'ont  
que certains marins, des gens vraiment du peuple,  
serviles – mais qui peut-être se donnent de grands airs  
justement à cause de cet or mal tondu – ou qu'ils portent comme  
un heaume barbaresque en éventail  
sur leur front – qui semble aussi calleux que leurs mains.  
Ma femme m'aurait-elle trompé avec quelque  
gardien de notre bateau en Ligurie ?<sup>29</sup>

Chaque vers ouvre à la lecture un champ d'interprétations que le comédien doit dès lors s'évertuer à conserver le plus ouvert possible lorsqu'il s'approprie le texte. Ce respect du vers est peut-être l'élément qui revient le plus souvent dans le travail d'acteur de Nordey, et qu'il tente de transmettre aux autres comédiens. C'est ce qui rythme l'ensemble de la pièce et lui donne ce ton si particulier ; c'est ce qui lie définitivement, dans la tête du spectateur-lecteur, la parole de Nordey à celle de Pasolini : après avoir vu la mise en scène du Français, il est impossible de relire le texte sans entendre sa voix. « C'est un travail sur chaque mot, pour éviter que ça ne devienne trop formel, trop mécanique », précise Claire Ingrid. Un rythme également tributaire de la traduction, qui sera d'ailleurs éditée à L'avant-scène théâtre lors du passage de la troupe au théâtre de la Colline.

Pour les autres comédiens, c'est un véritable challenge : « La langue vient de l'association entre Stanislas et Pasolini, puis chacun se l'approprie à sa manière, gère la contrainte individuellement », explique Claire Ingrid. « Ils sont dans le même registre que Stanislas, mais sans pour autant être dans le mimétisme. Le but n'est pas de faire du "sous-Nordey"... »



Les comédiens, face public. – © Samuel Rubio

---

<sup>29</sup> Pier Paolo Pasolini, *Affabulazione*, *Op.cit.*, 1<sup>er</sup> épisode.

### 3.2.2 Le temps

La fidélité au texte passe également par le traitement de la temporalité. Au-delà du vers, les respirations et la ponctuation du texte dans son intégralité passent aussi par le séquençage en épisodes et par les repères temporels disséminés au long de la pièce. Lors de la mise en espace, ce sont les ajouts puisés dans *Théorème* qui ont joué ce rôle de rupture, accompagnés de courtes phrases très concrètes (du style : « Le jour suivant »).

Pourquoi intégrer des fragments de *Théorème* au sein même du texte d'*Affabulation* ? C'est que, pour Stanislas Nordey, les deux partitions se répondent. Elles seraient même relativement indissociables, car constituant les deux faces d'une même pièce : pièce qui « ausculte la grande bourgeoisie italienne »<sup>30</sup>.

Les deux œuvres sont très proches, avec un père qui est le même industriel milanais bouleversé, par un rêve dans *Affabulation*, par l'ange Terence Stamp dans *Théorème*, mais, dans les deux cas, avec une cellule familiale bourgeoise qui explose.<sup>31</sup>

Ce sont deux textes qui mettent en présence une double menace, analyse pour sa part Claire Ingrid Cottanceau : « Dans *Affabulation*, elle vient de l'intérieur, dans *Théorème* de l'extérieur. »

La plupart du temps très brefs, les extraits de *Théorème* participent surtout à installer l'ambiance qui va suivre, tout en ajoutant une touche poétique libérée des vers :

La matinée est bien avancée, le soleil déjà haut. Les arbres se sont dépouillés de leur mystère : ce sentiment de fraternité qui les habitait (pour se renfermer de nouveau en un silence pur, farouche et inexpressif, écrasés par quelque chose qui est plus fort qu'eux, et face à quoi ils rendent humblement les armes).<sup>32</sup>

Divers procédés ont été imaginés pour intégrer ces extraits : d'abord énoncés par les comédiens, puis projetés sur le décor, ils ont finalement été enregistrés et marquent en voix over, dans le noir, les changements de temporalité. « La projection de fonctionnait pas », explique Claire Ingrid Cottanceau, « on avait besoin du noir pour marquer la ponctuation. C'est une pièce où l'on parle beaucoup, il fallait donc une véritable rupture pour marquer qu'on tournait la page. »

Un autre défi a été la mise en scène de l'épilogue, épisode totalement à part et censé se dérouler vingt ans après le reste de l'histoire. Nordey tenait à vieillir à vue et non en coulisses. Le stratagème imaginé a alors été de se déverser un sac de farine sur la tête, symbolisant l'apparition des cheveux blancs. « Pour nous, c'était très clair. Mais on a vite compris qu'en réalité ça ne l'était pas du tout ! Finalement, le geste est devenu lié à l'atmosphère de catastrophe ambiant », constate Claire Ingrid.

A noter que l'épilogue, très coupé et mélangé avec de longs fragments de *Théorème*, est la partie de la pièce à avoir subi le plus de modifications au niveau du texte. C'est le seul moment où la déstructuration atteint même le verbe de l'auteur, qui fait alors écho à la disposition de l'espace : tout est déconstruit. « C'est comme si tous les éléments de la fable se retrouvaient subitement sur scène », explique Claire Ingrid. En effet, les murs, les tableaux, tous les détails du décor s'empilent sur le plateau. Y compris les personnages : « C'est le retour des morts. Les morts sont eux aussi des accessoires pour la fable. » La lumière très crue, issue de bacs à fluo eux-mêmes récupérés d'une installation de Claire Ingrid, invite enfin, après tant de parole, à la contemplation. « C'est une lumière

---

<sup>30</sup> Stanislas Nordey, propos recueillis par Michèle Pralong, *Op.cit.*

<sup>31</sup> Stanislas Nordey, cité par Boris Senff, *Op.cit.*

<sup>32</sup> Pier Paolo Pasolini, *Théorème*, trad. José Guidi, Gallimard, Paris, 1978, intégré dans *Affabulazione*, *Op.cit.*

calme. On est beaucoup moins dans la question de la logorrhée que dans le reste de la pièce », ajoute Claire Ingrid, dont la formation de plasticienne a probablement beaucoup apporté à ce tableau final. Certains y verront peut-être l'illustration de cette lumière d'apocalypse décrite dans la pièce, celle d'après une explosion atomique, à laquelle fait référence la nécromancienne :

[...] une lumière très banale,  
sans magie ; celle que les chefs-opérateurs  
appellent « plate ». Le contre-jour et la lumière rasante  
apparaissent dans les rares contrechamps – de ces documentaires...  
Le ciel où l'explosion se produit est incolore,  
bien exposé au soleil, entièrement visible, sans mystère.<sup>33</sup>

La déconstruction de l'espace atteint ainsi son paroxysme dans cette ultime vision ; aboutissement d'un long processus mis en place pendant tout le reste de la pièce et qui fait écho à l'univers mental du personnage principal.

### 3.3 UN ESPACE MENTAL

C'est dans le traitement de l'espace que Nordey s'éloigne le plus radicalement du *Manifeste* de Pasolini. Celui-ci demandait en effet « la disparition presque totale de mise en scène – lumière, scénographie, costumes, etc. Tout sera réduit à l'indispensable [...] autrement dit, l'illumination et l'extinction des lumières, pour indiquer le début ou la fin de la représentation. »<sup>34</sup>



Maquette de la scénographie, avec l'un des tableaux conservés dans la pièce :  
la *Déposition de croix* de Baugin Lubin (XVII<sup>e</sup> siècle).

Toutefois, la mise en scène de Nordey n'a rien de naturaliste, tout en n'étant pas non plus totalement abstraite – en ceci, elle ne se situe ni dans le théâtre du bavardage, ni dans celui du geste et du cri. Toute la réflexion sur l'espace est elle aussi partie d'un constat simple, déjà mentionné plus haut : la pièce de Pasolini est fondamentalement *épique* ; par conséquent, l'importance est donnée avant tout à la parole et non à la représentation. En réalité, l'espace a été imaginé comme « une illustration de l'univers mental du personnage

principal », pour citer à nouveau Claire Ingrid Cottanceau. Sa déstructuration continue, amenée à la fois par le déplacement physique des éléments de décor sur le plateau, mais également par le travail sur le son et la lumière, rend compte de l'égarement du père et de sa perte générale de repères. Toute idée trop illustrative ou anecdotique a donc vite été écartée – il a en effet été question dans

<sup>33</sup> Pier Paolo Pasolini, *Affabulazione*, *Op.cit.*, VII<sup>e</sup> épisode.

<sup>34</sup> Pier Paolo Pasolini, *Manifeste pour un nouveau théâtre*, *Op.cit.*

un premier temps de réaliser tout un travail d'images projetées, qui mélangeraient des fragments de corps et de paysages.

### 3.3.1 Le décor

Au niveau du décor, le premier défi a été d'isoler le 1<sup>er</sup> épisode, situé en extérieur, du huis-clos qui vient ensuite. Après de nombreux essais à Vidy même, l'équipe a fini par opter pour une représentation du jardin à travers deux larges bandes de gazon fixées à la verticale entre les deux murs de la maison ; l'éclairage verdâtre et l'univers sonore prenant en charge la représentation de la temporalité, à savoir un après-midi paisible et ensoleillé.



Exemple de dialogue entre la toile de fond (ici : le *Sacrifice d'Isaac*, par Le Caravage, 1594) et le comédien. – © Elisabeth Carecchio

Pour la suite, c'est surtout la représentation de la bourgeoisie qui a constitué une question clé. L'espace devait prendre en charge cet aspect important de l'univers mis en place par Pasolini. L'immensité et le silence propres aux grandes maisons de campagne, la mise en exergue de la solitude à travers ces corps, perdus dans un tel espace, ont été des éléments de réponse. Le jeu sur les échelles a ainsi joué un rôle important dans la conception du décor. L'énorme cadre accueillant différents tableaux au fil de la pièce en constitue

probablement l'élément le plus frappant. Ceux-ci, tous issus du XVI<sup>e</sup> ou XVII<sup>e</sup> siècle italien, ont été choisis en vue de colorer les différents thèmes du texte : corps, paysage, luxe et religion. Il ne s'agit jamais des toiles dans leur entièreté, mais uniquement de fragments : les figures en paraissent plus imposantes encore, réduisant d'autant plus les corps des comédiens dans l'espace, accentuant leur solitude et contribuant ainsi à ce jeu sur l'échelle auquel participe toute la plastique du spectacle. Mais le choix de ne présenter que des fragments répond aussi à la représentation de la bourgeoisie :

dans un premier temps, la volonté était de tapisser les murs de tableaux, à la manière des Salons parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'atmosphère visuelle s'étant vite révélée insupportable, il a fallu trouver une autre solution pour mettre en exergue la richesse et la puissance des images au sein de cette maison gigantesque. Le dialogue entre les images et les corps est permanent.



Déstructuration pendant l'apparition de l'Ombre de Sophocle : le mur s'avance, le tableau se retire du cadre. – © Elisabeth Carecchio

Les différences de tons permettent également de modifier l'ambiance des scènes au gré des couleurs de leur toile de fond.

Une fois les personnages sortis des murs de cette maison de campagne, l'espace n'en devient pas moins anxiogène pour autant et la déstructuration continue. La rupture se fait lorsque l'ombre de Sophocle réapparaît pour le VI<sup>e</sup> épisode. Malade et blessé, le père fantôme, délire et semble à mi-chemin entre le rêve et la réalité. Les murs mobiles ne cessent alors de se rapprocher et de s'éloigner, modifiant sans arrêt la configuration de l'espace jusqu'à donner le vertige. C'est à ce moment-là que le père prend la décision d'aller voir la nécromancienne et de partir à la recherche de son fils. Dès lors, le décor semble revenir au service de la représentation, illustrant avant tout les déplacements et les différents lieux dans lesquels se rend le personnage principal. Ce sont alors principalement le son et la lumière qui prennent le relai de la construction mentale de l'espace.

### 3.3.2 Le son

Tout un travail a été effectué au niveau des bruitages : sons de vieille maison, crépitements, grincements ont constitué l'espace sonore de la maison et, par extension métaphorique, du père. Mais les longs monologues de ce dernier sont systématiquement mis en exergue par l'apparition d'Olivier, le guitariste. Partant du constat que les monologues, dans le texte, sont comme extraits de la fable, le travail a en effet consisté à les extraire aussi de la mise en scène. Mais en parallèle, il y a également la volonté de ne pas laisser le personnage seul. Placer quelqu'un d'autre apportait comme une complicité des corps dans l'espace, et permettait d'opérer un effet de gros plan sur les monologues. L'idée du duo, ajoutée à la musicalité naturelle du texte, a ainsi mené à l'intégration du musicien. Pour Claire Ingrid Cottanceau, « les tensions entre la langue de Pasolini et la musique d'Olivier sont Hitchcockiennes. La musique est liée à la langue, à la résonance du vers. C'était une demande spécifique faite au musicien. » Seule la scène du « Notre Père » laisse le personnage du père seul sur scène – Claire Ingrid y tenait. Mais la musique reste présente, le musicien jouant en off.

Le travail du son a aussi permis de dessiner les contours d'un espace autre et bien particulier : celui de la nécromancienne. Il faut savoir que cette dernière est jouée par la mère de Stanislas Nordey. Son apparition en musique, plutôt grandiose, répond donc à la fois au petit côté sentimental du metteur en scène qui avait envie de lui offrir une entrée imposante – ce qui renvoie, d'ailleurs, à la relation fusionnelle entre



La scénographie de la nécromancienne, telle qu'imaginée tant un premier temps (maquette).

Pasolini et sa propre mère –, et à l'envie de faire un clin d'œil à l'Italie à travers un personnage assez loufoque. Après avoir attaqué par un playback monumental, la nécromancienne revient brutalement à la normale et entame le dialogue avec le père. Mais l'ambiance sonore reste étrange, décalée. Imaginée comme une chambre d'échos, elle place les personnages dans un espace sans ancrage,



dont la bizarrerie est renforcée par une multitude de détails déstabilisants, comme des mains surgies de nulle part qui viennent apporter ou reprendre des objets en tout genre – photographie, chouette empaillée, cigarette –, l’obscurité des murs dissimulés par des pendrillons noirs, ou le travail de la lumière qui dessine de larges cercles blancs et bleuâtres sur le sol, en constante métamorphose. Jusqu’à la dernière minute, l’atmosphère surnaturelle de la scène devait encore être amplifiée par la présence d’une pleine lune géante en arrière-plan. Mais cette idée a dû être abandonnée, au grand dam du décorateur qui y tenait beaucoup, car la comédienne se retrouvait littéralement écrasée par cette trop grande présence sur le plateau.

### 3.3.3 Les déplacements

Si le décor et le son ont évidemment un grand rôle à jouer, l’espace est également défini par les déplacements des comédiens, en l’occurrence très réglés et antinaturalistes. L’objectif d’un tel traitement ? Explorer la question des rapports entre le texte, la corporalité des comédiens et l’espace. Claire Ingrid rappelle ce questionnement essentiel : « Comment deux corps, avec le même texte, peuvent-ils modifier ce qu’on entend, induire une compréhension différente, selon la place qu’ils occupent dans l’espace ? »

Cette recherche sur le rapport entre corps et texte, entre écriture et mise en scène, fait évidemment écho aux questionnements de Pasolini :

C’est en constituant un dispositif théâtral qui creuse, accentue les défauts (les impuissances) de la parole théâtrale, que Pasolini rend éclatante la véritable puissance, à la fois esthétique et politique, de cette dernière : la création d’un autre rapport des mots aux actions, la reconfiguration sensible de l’agencement de l’écriture et des corps.<sup>35</sup>



Placements et déplacements géométriques.

© Elisabeth Carecchio

Nordey propose sa propre réponse : complètement géométriques, et souvent d’apparence illogique, les déplacements des personnages sont imaginés pour poser l’écoute, maximiser la compréhension d’un texte qui, encore une fois, dirige tout le reste.

Concernant les déplacements de Stanislas Nordey lui-même, ils ont été imaginés pendant les répétitions préalables, Anthony Thibault – assistant à la mise en scène – endossant le rôle de doublure pour l’occasion. « Ses déplacements sont un

peu moins réglés que ceux des autres comédiens », nuance Claire Ingrid, « mais il y a des points de rendez-vous. On reste dans quelque chose de l’ordre de la chorégraphie. » Certains facteurs restent en outre imprévisibles, comme la rencontre avec les spectateurs ou le stress du comédien. Lors de la première représentation d’*Affabulation*, Stanislas Nordey a ainsi eu tendance à s’accroupir très souvent. « Il va forcément faire des tentatives en *live*, pour s’adresser différemment aux spectateurs selon ce qu’il en ressent, toujours dans l’idée de faire comprendre, de servir la pensée de Pasolini », explique Claire Ingrid.

---

<sup>35</sup> Stéphane Hervé, *Op.cit.*

## 4 CONCLUSION

---

« *Affabulation* est un texte fascinant, mais il est aussi d'une exigence qui relève parfois plus de la lecture attentive et ponctuée de pauses réflexives que du déroulé scénique. Quoi qu'il en soit, Nordey est à la hauteur. Reste au spectateur à se hisser. »<sup>36</sup>

Si donc Nordey « fréquente » virtuellement Pasolini de longue date, si c'est même avec lui qu'il a fait ses premiers pas en tant que metteur en scène – avec *Bête de style*, en 1991 –, s'il est connu pour sa fidélité au texte de l'auteur italien et à son univers, force est de constater qu'il ne s'efface pas pour autant devant sa figure tutélaire. La mise en scène d'*Affabulation* n'a en effet pas grand-chose à voir avec celle d'*Orgie* par Pasolini en 1968.<sup>37</sup>

Pourtant, si l'on reprend les deux concepts fondamentaux du *Manifeste*, à savoir « l'absence presque totale d'action scénique » et « l'idée d'écouter plutôt que de voir, [...] les idées [étant] au fond, les personnages réels de ce théâtre », il apparaît évident que Nordey les applique – à sa manière. Il y a très peu d'action dans *Affabulation*, tout juste les quelques déplacements antinaturalistes des acteurs et les mouvements, tout aussi peu naturels, d'un décor pratiquement aussi vivant que les personnages – bien que fortement symbolique<sup>38</sup>, et différant en cela des préceptes de Pasolini. Quant aux idées, inutile de répéter que le dispositif entier de la représentation, comédiens, son, lumière et objets compris, est mis à leur service.

Nous voilà donc en présence de deux langues s'entremêlant sans rapport de hiérarchie : celle de Pasolini, vieille de plus de quarante ans, et celle de Nordey, contemporaine. Le résultat date de 2015 et demeurera unique : c'est tout le charme du théâtre.

---

<sup>36</sup> Boris Senff, « Le poète Pasolini résiste même aux planches », *24 heures*, 5.03.15.

<sup>37</sup> Cf. note 22.

<sup>38</sup> Les bandes de gazon suspendues à la verticale dans le 1<sup>er</sup> épisode, par exemple, s'éloignent totalement du langage de la réalité dont il était question dans la première partie de ce travail.



## 5 BIBLIOGRAPHIE

---

### 5.1 SOURCES

- NORDEY, Stanislas, texte sur *Affabulation*, publié sur le site du Théâtre Vidy-Lausanne, janvier 2015.  
[Consulté le 11.05.15 sur [http://www.vidy.ch/sites/default/files/u4163/texte\\_sur\\_affabulation\\_de\\_stanislas\\_nordey.pdf](http://www.vidy.ch/sites/default/files/u4163/texte_sur_affabulation_de_stanislas_nordey.pdf)]
- PASOLINI, Pier Paolo, *Affabulazione*, trad. de Jean-Paul Manganaro, (inédit).
- PASOLINI, Pier Paolo, « Manifeste pour un nouveau théâtre », in *Nuovi Argumenti*, 1968.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Théorème*, trad. José Guidi, Gallimard, Paris, 1978.

### 5.2 LITTÉRATURE SECONDAIRE

- Dossier de presse d'*Affabulazione*, Théâtre Vidy-Lausanne, mars 2015.
- GROPPALI, Enrico, « Le théâtre de Pasolini », trad. Dominique Grisoni, in Maria Antonietta Macciocchi (dir.), *Pasolini [séminaire tenu les 10, 11 et 12 mai 1979 à l'Institut culturel italien puis à l'Université de Paris VIII]*, Paris, Grasset, 1980.
- HERVÉ, Stéphane, « Le deuil de la réalité : l'écriture théâtrale selon Pier Paolo Pasolini », in *Loxias*, n°18, 4.07.07.  
[Consulté le 11.05.15 sur <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1787>]

### 5.3 PRESSE

- CADER, Pierre Philippe et SARTORETTI, Thierry, « Vertigo », *Radio suisse romande - La 1<sup>ère</sup>*, 5.03.15.  
[Écouté le 13.05.15 sur <http://www.rts.ch/audio/la-1ere/programmes/vertigo/6555455-theatre-affabulation-de-pasolini-05-03-2015.html>]
- GENECAND, Marie-Pierre, « Pasolini et Nordey, même idée d'un théâtre sacré », *Le Temps*, 5.03.15.
- SENFF, Boris, « Pasolini, au nom du père et au nom du fils », *24 heures*, 2.03.15.
- SENFF, Boris, « Le poète Pasolini résiste même aux planches », *24 heures*, 5.03.15.
- THIBAUDAT, Jean-Pierre, « *Affabulazione* : Stanislas Nordey renoue avec Pasolini, belles retrouvailles », *Mediapart*, 18.03.15.  
[Consulté le 13.05.15 sur <http://blogs.mediapart.fr/blog/jean-pierre-thibaudat/180315/affabulazione-stanislas-nordey-renoue-avec-pasolini-belles-retrouvailles>]