



HAL
open science

Le sentiment de l'histoire dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini: une poétique en prise avec le temps

Melinda Toen

► **To cite this version:**

Melinda Toen. Le sentiment de l'histoire dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini: une poétique en prise avec le temps. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2012. Français. NNT : . tel-00930939v3

HAL Id: tel-00930939

<https://theses.hal.science/tel-00930939v3>

Submitted on 10 Sep 2014 (v3), last revised 28 Nov 2015 (v4)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1- Panthéon- Sorbonne
Ecole Doctorale d'Arts plastiques, esthétique et sciences de l'art
spécialité Esthétique du cinéma

**LE SENTIMENT DE L'HISTOIRE DANS L'ŒUVRE DE PIER PAOLO
PASOLINI : UNE POÉTIQUE EN PRISE AVEC LE TEMPS**

MÉLINDA TOËN

THÈSE DE DOCTORAT

Sous la direction de
Monsieur le Professeur
JEAN MOTTET

Jury composé des Professeurs :

Monsieur DOMINIQUE CHATEAU

Professeur à l'Université Paris 1 - Panthéon- Sorbonne.

Monsieur JEAN-MARC LACHAUD

Professeur à l'Université de Strasbourg III.

Monsieur JEAN MOTTET

Professeur émérite à l'Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne .

Madame GIUSY PISANO

Professeur à l'Université de Paris-Est Marne-La Vallée.

Premier trimestre 2012

Edition corrigée mars 2012



A mes parents,

*C'est sur vos traces que
j'ai toujours marché.*

Per Maria.

Remerciements

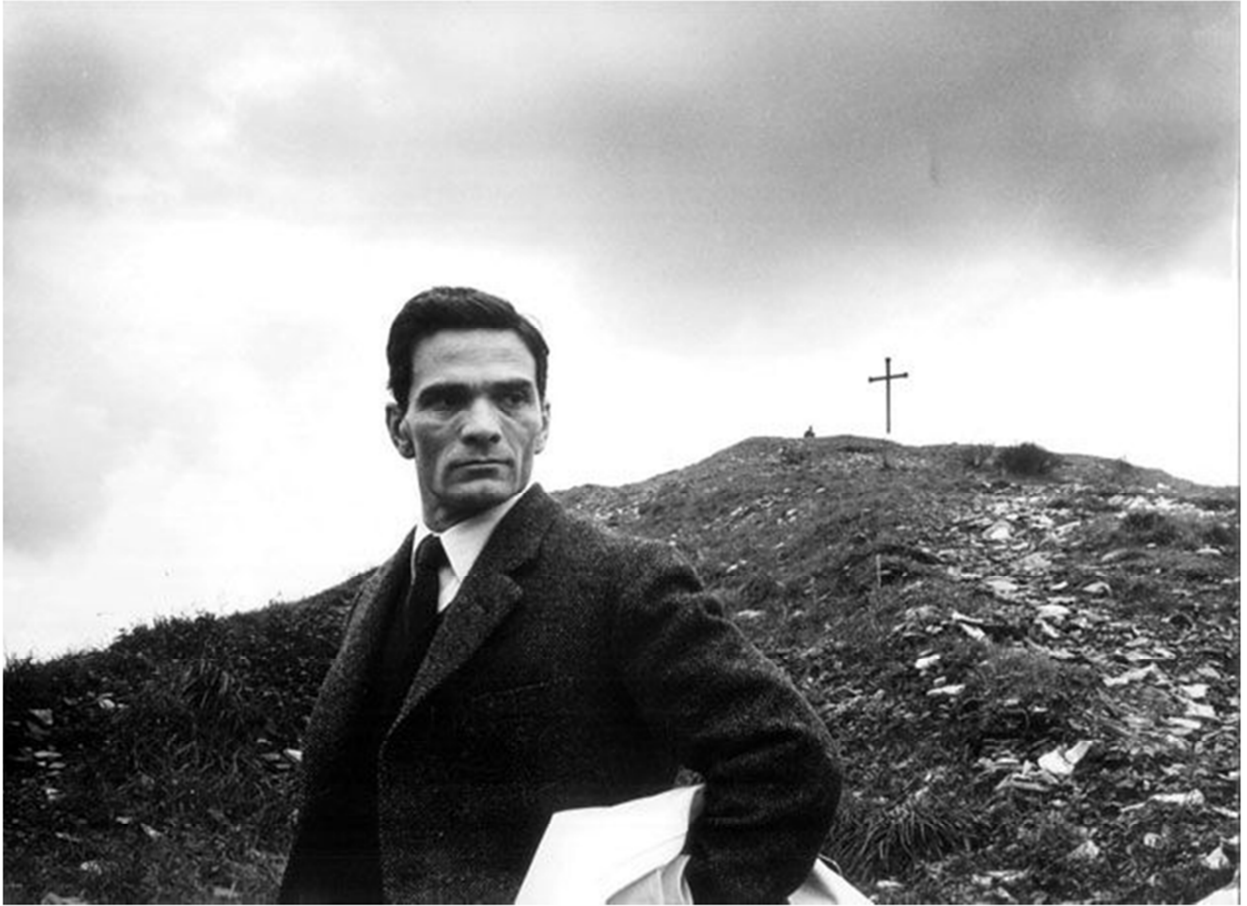
Je remercie tout particulièrement Jean Mottet, qui grâce à son écoute bienveillante m'a permis de mener à bien mon projet de recherche, et ce, malgré les routes et les sentiers parfois tortueux que suppose une telle démarche. Sa patience et sa confiance ont sans doute été des plus précieux pour l'aboutissement de ce doctorat.

J'exprime également ma gratitude envers mes proches, qui m'ont soutenu durant ces années de recherches, et auprès desquels j'ai trouvé réconfort, écoute et douce compréhension. Je pense plus particulièrement à mes parents, qui m'ont toujours soutenu dans mes choix avec enthousiasme et confiance. Cette thèse est un peu la leur.

J'ai aussi une pensée toute particulière également pour un lieu, celui si précieux à mes yeux, perché sur les Apennins italiens où tout a commencé. Le lieu troublant et fulgurant de la déchirure de l'être sans lequel je n'aurai pas pu écrire ce mémoire. Ce lieu qui a rendu possible l'écriture réparatrice. Le lieu antique, doux et âpre des souvenirs de l'Origine : Casarola. Le lieu de la perte. Lieu spectral. Celui qui hante. Le lieu-revenant : cette thèse lui est dédiée.

Je remercie vivement les professeurs qui ont accepté de faire partie de mon jury de thèse. Leur présence m'honore.

Je remercie enfin, toutes celles et ceux, dont j'ai croisé le chemin, et qui au détour d'une phrase, m'ont offert un conseil, une piste de réflexion, une oreille attentive.



Paolo Di Paolo
P.P.Pasolini (monte dei Cocci, Testaccio Roma).

medium: stampa alla gelatina ai sali d'argento (later print)
dimensioni: 30x40

« Dans le culte du souvenir dédié aux êtres chers, éloignés ou disparus, la valeur culturelle de l'image trouve son dernier refuge ».

Walter Benjamin¹



Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920, Huile sur toile, dim. 31,8 x 24,2 cm, Musée d'Israël, Jérusalem.

¹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* in *Œuvres III*, édition Gallimard, Paris 2000, page 285.

« L'acte de penser ne se fonde pas seulement sur le mouvement des pensées mais aussi sur leur blocage. Supposons soudainement bloqué le mouvement de la pensée — il se produira alors dans une constellation surchargée de tensions une sorte de choc en retour; une secousse qui vaudra à l'image, à la constellation qui la subira, de s'organiser à l'improviste, de se constituer en monade en son intérieur. L'historien matérialiste ne s'approche d'une quelconque réalité historique qu'à condition qu'elle se présente à lui sous l'espèce de la monade. Cette structure se présente à lui comme signe d'un blocage messianique des choses révolues; autrement dit comme une situation révolutionnaire dans la lutte pour la libération du passé opprimé. »

Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire in Écrits français*, édition Gallimard, collection Bibliothèque des idées, Paris 1991, pages 346/347.

INTRODUCTION - *In illo tempore* : un corps à corps avec l'Histoire

« *Le Temps est hors de ses gonds. O sort maudit qui veut que je sois né pour le rejoindre !* »², s'exclame le prince Hamlet face au spectre de son père. C'est le travail du fantôme. Sans cesse il lui faut répondre aux convocations, rappeler aux vivants que la terre qu'ils foulent est faite de cadavres. La tâche du spectre consiste à faire valoir ses droits : ainsi, aux vivants, il pose la question de leur légitimité. C'est aussi l'histoire des spectres, aimerions-nous dire en tant que représentants d'une certaine *spectralité de l'histoire* : ils sont ceux que l'histoire dominante a oublié, ils sont ceux qui viennent demander réhabilitation, soit la construction de l'histoire des vaincus. Ces spectres bousculent l'ordre de la chronologie, ils sont un passé qui ne veut pas passer et ainsi le temps du calendrier en est bouleversé.

Bouleversé, ce temps des vainqueurs d'aujourd'hui qui fait se succéder sans faille le présent à un passé maîtrisé et promet un futur domestiqué. Mais le revenant

² Le texte original est le suivant: «The time is out of joint. O cursed spite, That ever I was born to set it right! », William Shakespeare, *Hamlet le Roi Lear*, traduction d'Yves De Bonnefoy, édition Gallimard, collection Folio, Paris 1988, Acte I, scène 5, vers 196-7.

rode autour du présent et menace encore d'être à venir car ce que dit le fantôme est que l'histoire n'est pas linéaire mais convulsive et discontinue ; et il ajoute que le présent est constitué de strates de temps enchevêtrées et que ce qui est donné pour progrès comporte une part de barbarie.

Construire l'histoire de ces spectres, de ces vaincus est l'obsession de Pier Paolo Pasolini. Si le film est à la fois *source et agent de l'histoire*³, il l'est selon une hypothèse bien particulière chez le cinéaste. Ce postulat serait ainsi que ce qui n'a pas eu lieu (les potentialités de l'histoire) c'est autant l'histoire que l'histoire officielle de ce qui a eu lieu. C'est cette histoire de ce qui n'est pas advenu que se propose d'explorer Pasolini, l'histoire des oubliés, les brèches de l'histoire et en ce sens comme le remarque Marc Ferro « il y a là une matière à une autre histoire, qui ne prétend pas certes constituer un bel ensemble ordonné et rationnel, comme Histoire ; elle contribuerait plutôt à l'affiner, ou à le détruire »⁴. C'est bien d'un corps à corps qu'il s'agira : empoigner l'histoire dans une lutte pour qu'enfin apparaissent au jour ceux plongés dans l'oubli, ceux appartenant à un passé dont Pasolini ignore lui-même l'origine. Ce combat ne se jouera donc pas sur la ligne chronologique de l'histoire, c'est-à-dire sur des données rationnelles et causales, mais bien sur un ressenti, le ressenti pasolinien de l'histoire.

Or, ce sentiment de l'histoire influence avec force l'entière œuvre du poète, détermine ses phases, ses changements brutaux : en d'autres termes régit la praxis cinématographique de Pasolini. Ainsi, ce sentiment est à envisager comme mode d'être au monde pour le poète, ce rapport à l'histoire est à considérer comme mode ontologique du poète, une manière d'être au monde. En effet, dans le texte fondateur *Le Sentiment de l'histoire*⁵ paru en 1970, Pasolini explique quel est son

³ Voir à ce propos, Marc Ferro in *Cinéma et Histoire*, édition Folio histoire, Paris 1993. Mais aussi, concernant le rapport entre histoire et cinéma, nous renvoyons le lecteur à l'article fondateur « *L'historicité du cinéma* » de Jacques Rancière in *De l'histoire au cinéma* sous la direction de Christian Delage, édition Complexe, Bruxelles 1998, page 44.

Plus récemment de nombreux chercheurs ont pensé comment décloisonner ces deux disciplines, sur ce sujet voir notamment, « *Le cinéma, outsider de l'histoire ? Propositions en vue d'une histoire en cinéma* », Edouard Arnoldy, paru dans la revue *1895* numéro 55 de Juin 2008. Nous renvoyons également le lecteur à l'article « *Les formes cinématographiques de l'histoire* » d'Antoine de Baecque in *1895* numéro 51, Mai 2007.

⁴ Marc Ferro, *Le film, une contre-analyse de la société ?*, Op.cité, page 42.

⁵ Ce texte encore inédit en français il y a peu de temps a été récemment traduit par Hervé Joubert-Laurencin dans *Traffic* numéro 73 au Printemps 2010, page 131. C'est ce même texte que nous avons reproduit en Annexe 1

rapport à l'Histoire, mais surtout dans ce texte, le cinéaste indique les conséquences de cette position théorique et poétique tourmentée sur l'œuvre entière. En effet, ce sentiment de l'histoire, le cinéaste le définit comme poétique⁶. Ainsi il dira en s'adressant à Carlo Lizzani : « cela dit, comme on le sait, 'le sentiment de l'histoire' est une chose très poétique, et peut être suscité en nous, et nous émouvoir jusqu'aux larmes, avec la plus petite chose : car ce qui nous tire en arrière est tout aussi humain et nécessaire que ce qui nous pousse à aller de l'avant »⁷.

Or, dans toute pratique ou *Poiein* (faire, créer en grec) il y a des degrés divers, autrement dit une volonté de se faire c'est à dire un *Prattein-faire* correspondant à la *Poiein*. Il y a donc dans ce rapport poétique à l'histoire, la naissance d'un *prattein pasolinien* bien spécifique. C'est dans ce rapport poétique (et nous le verrons en métamorphose perpétuelle) à l'histoire que naît la pulsion des images de Pasolini : ce rapport détermine spécifiquement sa pratique cinématographique. Il y a donc peut être plus qu'un lien poétique entre le cinéaste et l'histoire de son pays et de l'Europe, sans doute y a-t-il également un rapport à l'être, l'histoire serait ainsi vécue par le cinéaste comme un rapport ontologique au monde, un rapport fondé sur l'*historicité*.

D'ailleurs, « l'historicité, c'est l'histoire en tant que mode de l'être »⁸, nous pourrions également dire l'unicité irréductible que constitue la vie humaine, qui a pour spécificité d'être dans son essence historique. Cette idée d'historicité n'a pas existé de tout temps. C'est d'ailleurs une idée éminemment historique en ce sens qu'elle implique la connaissance de l'Histoire conçue comme relations d'événements continues les uns avec les autres, mais également la connaissance de soi comme un être fondamentalement historique. Pasolini possède donc la juste clairvoyance : il se

⁶ « Donc, dans mes films historiques je n'ai jamais eu l'ambition de représenter un temps qui n'est plus. Si j'ai été tenté de le faire, je l'ai fait à travers l'analogie, c'est-à-dire en représentant un temps moderne en quelque manière analogue au passé. Il existe encore des lieux dans le Tiers-monde où l'on fait des sacrifices humains, et l'on peut encore assister, dans le Tiers-monde, à la tragédie de l'homme dans l'impossibilité de s'adapter au monde moderne : c'est cette persistance du passé dans le présent qui peut se représenter objectivement. Il est vrai, donc, que le cinéma (voir Barthes et Jakobson) est essentiellement métonymique. Mais dans le cas d'un film historique d'auteur, il devient totalement métaphorique. De fait, le passé devient une métaphore du présent, mais dans un rapport complexe car le présent est aussi l'intégration figurale du passé. Comment construire cette métaphore ? A travers l'invention poétique (...) », P.P. Pasolini, *Le sentiment de l'histoire* in *Cinema nuovo*, 19^e année, numéro 205, Mai-Juin 1970, traduction de Hervé Joubert-Laurencin repris in *Trafic* numéro 73, *Printemps 2010*, page 131. Texte disponible dans son intégralité en Annexe 1

⁷ P.P. Pasolini, *Le sentiment de l'histoire*, Op.cité.

⁸ Youssef Ishaghpour, *Historicité du cinéma*, éditions Farrago, Paris 2004, page 1.

sait un être historique, non seulement, engagé dans le processus historique de son pays, mais également conscient d'être lui-même un corps soumis à l'historicité aura une influence non négligeable pour son œuvre puisque ses choix esthétiques et ses métamorphoses agiront essentiellement sur le rapport au corps de ses protagonistes.

Cette historicité, ce mode d'être de l'histoire, Pasolini n'aura de cesse de le comprendre, de le questionner. L'histoire est alors à envisager comme un tissu de réseaux, de relations. Car après tout, le cinéma possède également une forte dimension d'historicité. Avant tout, parce qu'à la différence des autres arts tels que la peinture, sculpture, théâtre, la danse ou encore la musique, dont la naissance est pour ainsi dire contemporaine à la naissance de l'homme, le cinéma, au contraire est né bien tardivement, et sa naissance peut être daté historiquement.

Voilà donc la dimension d'historicité du cinéma, une dimension pleinement ontologique. Il s'est ensuite construit et développé, nous le savons, en fonction de l'Histoire. L'idée d'historicité du cinéma réunit donc de nombreuses problématiques, pas uniquement l'histoire du cinéma (ou bien encore cinéma et histoire) et des effets réciproques de l'un sur l'autre ou vice et versa, mais également au niveau des matériaux et des formes.

Entre l'historiographie et l'image de cinéma, il y a quelque chose de l'ordre de l'ontologie qui rapproche ces deux champs. C'est d'ailleurs S. Kracauer qui émet le premier cette analogie : « Ce que l'appareil photo montre du monde, *la camera-reality* pour reprendre les termes de l'auteur, ce sont des fragments discontinus qui sont affectés d'un double indice de présence et d'incomplétude. (...) On saisit mieux à ce pont ce qu'engage l'homologie posée entre l'historiographie et la photographie. Avec des moyens expressifs différents pour ce qui est de rendre l'expérience, passée ou présente, avec un lexique et une syntaxe bien évidemment distincts, l'une et l'autre n'ont d'autre raison d'exister que dans le travail de saisie- « de rédemption » pour parler comme Kracauer- de ce qui a été (dans le cas de l'histoire), de ce qui bientôt ne sera plus (dans celui de la photographie)»⁹. Retenons pour le moment, ce phénomène de rédemption que permet le travail d'historicité à l'œuvre dans les films.

⁹ Jacques Revel, *Siegfried Kracauer et le monde d'en-bas* in Siegfried Kracauer, *L'histoire des avant-dernières choses*, édition Stock, Paris 2006, page 24.

*Pier Paolo Pasolini, l'œuvre et la crise de temps*¹⁰. Précisons dès à présent qu'il ne s'agit pas d'un titre de complaisance, cette crise de temps c'est justement le sentiment du temps pasolinien : *un temps hors de ses gonds* qui fait resurgir de l'oubli les vaincus, les déçus de l'histoire¹¹.

Ce sentiment de l'histoire pasolinien est l'angle de réflexion avec lequel nous voudrions poser l'exigence d'un retour à l'œuvre cinématographique du poète, afin d'y déceler les motifs d'une pertinence du passé pour inquiéter notre présent.

Il s'agit de considérer l'œuvre pasolinienne comme un moteur de contestation résonnant encore aujourd'hui. Inquiéter le présent par le retour au passé afin de mieux comprendre le futur : voilà le parcours que trace l'œuvre pasolinienne « au nom des hommes simples que la pauvreté a gardé purs. Au nom de la grâce des siècles obscurs. Au nom de la scandaleuse force révolutionnaire du passé »¹². C'est ce parcours nous nous proposons de refaire aujourd'hui. Cette marche réflexive implique, et nous en sommes conscients, une prise de position et un tournant radical par rapport aux orientations qui prévalent dans la critique faite au cinéaste d'être passéiste, réactionnaire.

L'expérience historique conflictuelle de Pasolini ainsi que sa réflexion sur l'histoire¹³, se manifestent à notre attention comme une problématique encore

¹⁰ En ce sens, nous souhaiterions déplacer quelque peu la problématique de l'excellent travail de Hervé Joubert Laurencin, notamment le très complet « *Pasolini : portrait du poète en cinéaste* » aux éditions Cahiers du cinéma, Paris 1995. En effet, l'objet de notre travail ne s'inscrit pas dans les mêmes perspectives que celles de l'auteur puisque notre propos n'est pas d'étudier toute l'œuvre de Pasolini en son entier, ni de déceler les transformations opérées par le passage de l'écrit à l'image, mais bien d'*éclairer le rapport tourmenté à l'histoire du cinéaste en tant que producteur de formes esthétiques et agent producteur déterminant les différentes phases du corpus pasolinien.*

Les lectures des ouvrages d'Hervé Joubert-Laurencin ; notamment la lecture du passage sur l'adaptation de Saint Paul dans *Pasolini : portrait du poète en cinéaste*, page 171 conservent cependant toute leur importance et permettent ainsi une approche complète de l'œuvre écrite (romans, poésies, théâtre) et de l'œuvre cinématographique de Pasolini.

¹¹ En ce sens, notre démarche ne s'inscrit pas dans la recherche narratologique puisqu'il ne s'agit pas d'étudier en tant que tel les mécanismes du récit filmique, mais bien de considérer la relation à l'Histoire de Pasolini comme un déclencheur et producteur de formes cinématographiques.

¹² Texte écrit et lu par Pier Paolo Pasolini dans le film documentaire *Les murs de Sana'a* (1970/1), film réalisé en vue d'interpeller l'UNESCO pour classer cette ville du Yémen au patrimoine historique de l'humanité.

¹³ Il y a de nombreuses études et colloques sur le rapport entre Histoire et cinéma, parmi les plus importants citons notamment : *De l'histoire au cinéma* sous la direction d'Antoine de Baecque et Christian Delage, édition Complexe, Bruxelles 1998, ou bien encore l'excellent

ouverte aujourd'hui qui se projette aujourd'hui sur notre futur collectif. En effet, relire Pasolini signifie aujourd'hui re-parcourir le temps, examiner les différentes phases de sa pratique cinématographique en individuant la spécificité propre à chacune d'elles mais aussi en les insérant dans une optique plus ample : cela signifie, autrement dit, reconstruire une complexe relation entre sa propre temporalité interne et l'Histoire dans laquelle elle se forme.

Entre sa temporalité interne (son histoire personnelle) et la temporalité de l'Histoire, une fissure s'instaure, et la relation de Pasolini au temps est fractionnée. Une insurmontable altérité, une constante collision qui trace une ligne-frontière infranchissable qui divise l'histoire individuelle du cinéaste et l'Histoire. C'est de ce rapport problématique qu'est imprégnée toute son œuvre. Ainsi, le temps se déploie dans deux directions opposées. Une progressive diachronie divise la chronologie idéale-interne (l'éternel retour) de la chronologie réelle-externe (le temps historique). Le point culminant de cette tension, soit l'équilibre précaire et fragile entre ces deux « histoires » se réalise dans les *Ceneri di Gramsci*¹⁴. En effet, ce recueil poétique est la manifestation d'un drame à la fois historique et existentiel, psychologique et idéologique, public et privé. La rencontre-collision entre les raisons de la vie et celles de l'histoire donnera naissance par la suite chez Pasolini à une lacération croissante, irréparable aboutissant à la vision apocalyptique de l'histoire dans l'ultime période de sa vie, notamment avec *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* (1975) et son roman inachevé *Petrolio* (1975).

Les différentes étapes au sein desquelles se réalise cette fracture progressive entre le temps vital (intime) et le temps historique se déclinent avec évidence tout au long de l'œuvre pasolinienne. Ainsi, son œuvre entière peut être lue comme un journal intime d'une expérience dramatique, voire même tragique de l'Histoire. C'est pour cela, qu'il nous apparaît pertinent d'aborder le corpus pasolinien de façon

article d'Edouard Arnoldy, *Le cinéma, outsider de l'histoire* in 1895 numéro 55, Juin 2008, ainsi que le colloque international *Le cinéma au prisme de l'histoire*, organisé par les laboratoires « Cinéma et histoire » de Seine Saint Denis et Paris en Mai 2010. Ce colloque met notamment en avant avec la participation de Marc Ferro que le cinéma est à la fois source et agent de l'histoire.

¹⁴ Pier Paolo Pasolini, *Les Cendres de Gramsci (1951-1956)*, in *Pier Paolo Pasolini Poésies 1943-1970*, édition Gallimard, collection Du monde entier, traduction Nathalie Castagné, René de Ceccatty, José Guidi et Jean-Charles Vegliante, Paris 1990.

chronologique car cela met bien en lumière le désenchantement du monde¹⁵ que ressent l'auteur au fil des années. En effet, à chaque sentiment de l'histoire pasolinien correspond un mode différent d'appréhension de l'évènement : dans la trilogie romaine, la chronique sera à envisager comme nouveau moteur pour écrire l'histoire des vaincus en opposition à l'histoire institutionnelle du palais. Le cinéaste s'adresse alors aux vaincus en ces termes : « vous vivez dans la chronique qui est la vraie histoire parce que, même si elle n'est pas définie, acceptée, parlée, elle est infiniment plus avancée que notre histoire de facilité ; parce que la réalité se trouve dans la chronique hors du palais »¹⁶. Dans la trilogie antique, le fait divers viendra supplanter le destin antique, mais signera la perte définitive d'un idéal de société. Enfin, avec Saló, c'est l'affabulation qui deviendra le mode d'avènement de l'évènement, coupant toute relation avec l'Histoire.

Mais que ce soit durant ces différentes phases du sentiment de l'histoire, le rapport entre la vie et l'histoire chez Pasolini se développe toujours à travers l'expérience du deuil, le deuil de la perte de l'unique temps de la vie. Ainsi, le passé n'est jamais cloisonné dans une temporalité sans vie, mais au contraire, est cruellement revécu par le cinéaste, reconnu en chaque épiphanie du nouveau à travers *la lumière blessante du futur*¹⁷. Ainsi, dans l'optique pasolinienne, le passé est le temps de l'être mourant un peu plus chaque jour où le futur se matérialise dans le présent. L'œuvre est donc véritablement marquée par cette expérience toute particulière à l'histoire. C'est une histoire mélangeant en une entropie dramatique passé et présent ; public et privé ; vie et œuvre. Une histoire que nous devons lire sur la constante relativité du paramètre temporel, non réductible à une lecture fondée sur la continuité chez le cinéaste ou bien encore à une présupposée cohérence interne

¹⁵ Le désenchantement du monde serait ici à concevoir selon la définition du sociologue Max Weber c'est à dire l'élimination de la magie en tant que technique de salut. Le désenchantement du monde serait ainsi le pur produit de la rationalisation et de l'intellectualisation du monde moderne ou encore un détachement de l'emprise du religieux dans les représentations mentales de l'homme et dans son rapport au monde. Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, édition Plon, Paris 1990.

¹⁶ Pier Paolo Pasolini, *Hors du Palais in Lettres Luthériennes. Petit Traité pédagogique*, traduction Anna Rocchi Pullberg, édition Points, Paris 2002, page 114.

¹⁷ Cette conception d'un futur qui blesse et heurte l'homme est développé dans le poème *Les pleurs de l'excavatrice* (1956) Ainsi « La lumière du futur ne saurait cesser un seul instant de nous blesser (...) ». Nous invitons le lecteur à lire l'intégralité de ce poème : Pier Paolo Pasolini, *Les pleurs de l'excavatrice in Les Cendres de Gramsci, Op.cité* page 189. Nous renvoyons le lecteur au poème dans son intégralité, mis en Annexe 2.

(le temps vital) car ce dernier est également fractionné chez Pasolini. La variable est la constante car dans ce corps à corps, l'expérience du temps interne subit lui aussi des mutations. En effet, chaque affirmation et chaque geste de Pasolini sont des expressions d'un moment donné de son histoire et peuvent être contredits dans une phase suivante. Constantes et variables se mélangent, déterminant ainsi, le rapport-rythme à l'Histoire, un rythme composite et contradictoire, pourrions-nous dire syncopé qui privilégie les mouvements à contretemps pour leur efficacité provocatrice.

La rencontre-collision (c'est-à-dire le choc) entre vie/histoire et l'espérance pasolinienne d'une possible synchronie entre les deux trouvent leur expression maximum dans les *Ceneri di Gramsci* (1954) et *Una vita violenta* (1959). Mais après ces deux œuvres, la faille se creuse, et toute possibilité d'union entre ces deux temps est définitivement compromise pour Pasolini. Ainsi dans *La religione del mio tempo* (1957-1959), *Poesie incivili* (1960) la fracture entre corps et histoire est désormais effective. Avec *Poesia in forma di rosa* (1961-1964) cette parabole schizoïde de l'expérience du temps pasolinien devient manifeste, structurée entre abjuration de « la ridicule décennie »¹⁸ de l'engagement idéologique pour fuir dans l'utopie (*La nuova storia/ Profezia*¹⁹, 1962). Au retour du passé correspond en fait le rêve d'une déclinaison future du passé lui-même, une sorte de projection du passé dans le futur : soient des formes antithétiques et spéculatives d'une même dissociation historique, d'une même fuite du présent. Le rêve renverse le passé en révolution et vice et versa.

Or, avec Bergson²⁰ le rapport entre temps et histoire ont acquis au cours de la réflexion philosophique une complexité et une relativité bien connues²¹. En effet, le générique « temps linéaire » s'oppose à un temps doté d'une épaisseur et d'une durée qui leur sont propres : un lien temps-mémoire et chose-temps. Il n'y a de fait aucun synchronisme entre l'être des choses et l'écoulement du temps. Chaque

¹⁸ Expression de Pier Paolo Pasolini in *Une vitalité désespérée, Poésie sur un vers de Shakespeare*, extrait du recueil *Poesia in forma di rosa, Op.cité.*, page 400.

¹⁹ P.P. Pasolini, *La nuova storia/ Profezia in Il libro delle croci, Poesia in forma di rosa* (1964), edizione Garzanti, Milano 2001, page 63.

²⁰ Voir notamment, Henri Bergson, *Matière et mémoire* (1896), éditions Presses Universitaires de France, Paris 2008.

²¹ Ainsi, Saint Augustin dira du temps : « si personne ne me demande ce que c'est, je le sais ; mais si on me le demande et que je veuille l'expliquer, je ne le sais plus », Saint Augustin, *Œuvres complètes- La Cité de Dieu*, tome 2, édition Gallimard, Paris 1995, page 64.

phénomène temporel suit son propre rythme (Bachelard)²². Ainsi à l'hypothétique « histoire générale » s'oppose la multiplicité « histoires particulières » (Kracauer)²³. Il ne s'agit donc plus d'un temps historique unitaire, centripète et hégémonique, mais d'une pluralité de temps (Braudel)²⁴ dotés de durées différentes.

En effet, depuis Nietzsche²⁵, puis Benjamin²⁶ et plus récemment encore George Didi-Huberman²⁷, la question de l'intempestivité ou de l'anachronisme hante comme une mauvaise conscience les corridors des recherches historiques. Certes intempestivité et anachronisme ne sont pas la même chose, mais une fois prises au sérieux, les deux renvoient à une posture philosophique à rebrousse-poil.

Envisager l'histoire à rebrousse-poil, est une forme de pratique de l'anachronisme. Mais, il s'agit, avant tout, de comprendre ce qu'est l'anachronisme ? Le *Dictionnaire historique de la langue française*²⁸ en donne la définition suivante « est formé en français (1625) à partir des éléments grecs *ana* 'en arrière' et *kronos* 'temps'. Le mot désigne donc les confusions entre un fait et une époque plus ancienne (...), *anachronisme* s'applique à toute confusion chronologique et à tout décalage dans le temps (...), il correspond à un écart, à une erreur de temps et d'époque ». L'anachronisme est donc « une confusion de dates, l'attribution à une époque de ce qui appartient à une autre » et cite Bossuet pour qui les anachronismes sont « cette erreur qui fait confondre les temps »²⁹.

²² Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, édition Biblio Essais, Paris 1994.

²³ Siegfried Kracauer, *L'Histoire des avant-dernières choses* (ouvrage posthume), édition Stock, Paris 2006.

²⁴ Fernand Braudel, *Écrits sur l'histoire I et II*, édition Flammarion, collection Champs, Paris, respectivement 1984 et 1994.

²⁵ Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II. Fragments posthumes*, édition Folio Essais, Paris 1992.

²⁶ Walter Benjamin, *Écrits français*, édition Gallimard, collection Bibliothèque des idées, Paris 1991, pages 346/347.

²⁷ Entre autre, Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Editions de Minuit, Paris 2002. Mais aussi, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Editions de Minuit, collection Paradoxe, Paris 2008.

²⁸ *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1992.

²⁹ *Dictionnaire culturel en langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, Paris 2005.

« Confusion », « décalage », « écart », « erreur » : l'anachronisme a donc mauvaise réputation. C'est d'ailleurs pour cela que les historiens ont tenté d'édifier (justement à l'époque où Nietzsche rédigeait ses premières *Considérations Inactuelles*³⁰) une science positive de l'histoire, comme si elle était un objet lisse et stable, dont on pouvait restituer intégralement le plein-être.

Mais c'est oublier que la sémantique est parfois facétieuse au point de nous faire omettre que l'anachronisme est constitutif de la relation à un objet passé. L'historien même, dont tous les efforts sont tendus afin d'éviter ce qui constitue une faute professionnelle, ne peut s'y soustraire : c'est depuis le temps présent qui contemple le passé. Michel de Certeau³¹ a bien montré combien l'écriture historiographique est toujours révélatrice de son temps aussi bien par le choix de son objet que par les modalités scripturaires qu'elle emprunte pour le décrire. C'est une véritable loi qui s'impose à l'historien.

Cela s'explique selon Paul Ricœur par le fait que l'accès à la connaissance du passé n'est rendu possible que par la présence du passé dans le présent : « c'est d'abord comme héritier que les historiens se placent à l'égard du passé avant de se poser en maîtres artisans des récits qu'ils font du passé. Cette notion d'héritage présuppose que d'une certaine façon le passé se perpétue dans le présent et ainsi l'affecte»³².

³⁰ Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II. Fragments posthumes*, édition Folio Essais, Paris 1992.

³¹ Michel de Certeau, *L'écriture de l'Histoire*, édition Gallimard, Paris 1975.

³² Paul Ricœur, *Histoire et rhétorique in Diogène numéro 168*, Paris 1994, page 25.

La réflexion de Ricœur ne débouche cependant pas sur une posture relativiste qui ferait douter du statut de connaissance de l'Histoire et ne verrait dans le discours historique qu'une catégorie du discours fictionnel. Car, pour Ricœur, si les récits d'histoire partagent avec les récits de fiction plus d'un trait commun, ils s'en distinguent au moins sur un point essentiel qui est celui de « l'intentionnalité de connaissance ». L'opération historiographique vise en effet à produire un énoncé scientifique fondé sur le traitement rigoureux des sources.

Or, la création artistique a quant à elle, tout le loisir de s'affranchir des contraintes de la production scientifique, elles peuvent même ouvertement se revendiquer anachroniques comme c'est le cas dans les films de Pier Paolo Pasolini.

Notons que Harald Weinrich, dans son récent et très intéressant essai sur le temps intitulé *Le temps compté*, tâche de nous dire pourquoi, en centrant son étude sur l'idée d'une existence finie et en proposant un concept de temps fondé sur l'expérience humaine, qui cherche à faire du temps une image, une circulation, une valeur, et non plus seulement ce "concept spatial" hérité d'Aristote. L'auteur étend ainsi son enquête aux dimensions de la littérature mondiale, où l'on voit les hommes vivre dans un temps prêté, emprunté, et négocier avec cette étrange valeur. Autrement dit, il nous questionne : le temps est-il un capital que l'on peut épargner ou auquel on ne peut que retrancher, peut-on le vendre ou l'acheter, sous

Si, anachronisme et intempestivité signifient alors un affront à la logique positive de la méthode de l'historien, de nombreux penseurs se sont écartés de la route positiviste pour longer les sentiers ombragés de cette science. Ainsi, une cartographie de temps nous révèle moins, nous le savons maintenant, une plaine plate qu'un terrain percé d'aspérités, strié de couches hétérogènes. Pour un penseur comme Benjamin, dans le temps se loge, comme dans un fleuve, des tourbillons, des courants antagonistes, en somme une pluralité de temps en conflits.

L'attitude intempestive et anachronique ne serait plus selon ce point de vue une incohérence méthodologique, ni un refus du temps présent, mais elle montrerait les pièges de la méthode et les aveuglements de l'histoire. En permettant de faire éclater les mensonges et les méprises de son temps, de faire jouer dans tous les sens les plages contradictoires de l'époque, elle se voue à dire le temps dans sa différence fondamentale. Cette attitude consiste alors à mettre en garde contre un certain usage de l'histoire et l'approche anachronique consiste à marquer ce qui remonte du passé vers le présent et qui lui survit. L'approche anachronique permet une ouverture, une déchirure dans le temps. Ainsi, la pratique cinématographique pasolinienne est structurée non seulement comme un seuil, mais encore structurée comme une crypte ouverte : ouvrant son fond, le retirant, mais nous y attirant. En faisant s'y rejoindre, dans l'exercice du regard « un deuil et un désir »³³, le deuil des générations passées trop vite oubliées de l'histoire et le désir fulgurant de les réintégrer dans le cours de l'histoire ; le cinéma de Pasolini nous confronte à une fantasmagorie, une heuristique du temps. En premier lieu, un temps pour regarder les choses s'éloigner à perte de vue, puis un temps pour se sentir perdre le temps, et un temps enfin, pour se perdre soi-même.

Le refus pasolinien d'une histoire centralisée et hégémonique et parallèlement l'intérêt tout particulier qu'il porte aux minorités ethnico-linguistiques pour les zones restées à la marge des grands mouvements centripètes de l'histoire, est une attitude caractéristique du cinéaste, déjà décelable dans ces toutes premières œuvres. En effet, le culte de la tradition se fonde chez le cinéaste sur sa participation désespérée

quelles formes, depuis que Théophraste et Sénèque ont dit qu'il était "la chose la plus précieuse au monde" ?, Voir Harald Weinrich, *Le temps compté*, Éditions Jérôme Millon, collection Nomina, Grenoble 2009.

³³ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Editions de Minuit, Paris 1992, page 200.

au devenir des exclus, de ceux qui n'ont pas eu d'histoire, ou plutôt dont l'histoire centripète nie l'existence.

Dès l'origine de sa production artistique et de façon constante et systématique, Pasolini s'identifie avec les histoires manquées, interrompues, exclues, au travers desquelles correspond la tentative désespérée de reposer l'actualité historique à ces passés oubliés, en conflit permanent avec l'histoire dominante, avec l'histoire du pouvoir, *l'histoire des palais*³⁴.

Est-ce à dire que Pasolini exerce une pression inactuelle sur son temps ? Est-ce à dire que sa pratique artistique est fonction de cette inactualité ? Enfin, cette inactualité n'est-elle pas la construction d'une politique ? Il nous semble que ce joue ici l'essentiel. Or, « exercer une influence inactuelle, c'est-à-dire agir contre le temps, donc sur le temps, et, il faut l'espérer, en faveur du temps à venir »³⁵, voilà ce qu'il nous semble être la démarche de Pier Paolo Pasolini à travers chacune de ses œuvres littéraires, poétiques ou encore cinématographiques. Pier Paolo Pasolini un de nos contemporains, écrivain engagé et cinéaste scandaleux aux dires de certains, ce choix de mettre en scène le passé n'est pas à envisager, comme on le lui a souvent reproché, comme une vision passéiste, ou bien encore nostalgique de son époque. Ce que veut avant tout le cinéaste c'est inquiéter le présent en ayant recours au passé.

D'ailleurs *qu'est-ce qu'être contemporain ?* Le philosophe Giorgio Agamben³⁶ s'attache à renouveler la question de la contemporanéité par une réactualisation des motifs benjaminien de « force » et de « royaume messianique », de « discontinuité historique » et réinscrit le concept de contemporain dans le cadre d'une réflexion sur l'histoire et la temporalité historique. Ainsi, dans un premier moment, le philosophe italien pose, en reprenant une note de Roland Barthes, que « le contemporain est l'inactuel »³⁷.

³⁴ Cette expression fait référence à un article de Pier Paolo Pasolini en faveur de l'histoire des oubliés, in *Hors du Palais*, in *Corriere della sera* 1^{er} Aout 1975. Cette article est disponible dans *Lettres Luthériennes*, *Op.cité.* page 107.

³⁵ Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II. Fragments posthumes*, édition Folio Essais, Paris 1992, page 25.

³⁶ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ? (Che cos'è il contemporaneo ?)*, traduction Maxime Rovere, édition Payot et rivages, Paris 2008.

³⁷ *Ibid.*, page 8.

A ce propos, l'inactuel, l'intempestif, pour le jeune Nietzsche de la *Deuxième considération* auquel fait allusion Barthes, c'est avant tout un regard critique porté sur ce que l'on tient habituellement pour sacré ou noble, à savoir « la culture historique », appelée historicisme ou historiographie par Benjamin et que Nietzsche interprète comme un « mal », « une infirmité » et un « vice »³⁸ pour le développement de l'humanité. En effet, comme le montre Agamben, être contemporain de son époque, du moins politiquement parlant, cela suppose une sorte de mise en perspective, de distanciation, de déphasage ou de non-coïncidence avec cette époque, celle-ci nous apparaît dès lors pour ce qu'elle est, c'est-à-dire avec toute la distance critique que cet écart suppose. Ainsi, pour Agamben la contemporanéité signifie « très précisément la relation au temps par le déphasage et l'anachronisme »³⁹. Ce qui signifie réciproquement qu'une trop forte coïncidence, une adhésion monophasée, parfaitement synchrone à l'époque correspond en fait à une non-contemporanéité. En effet, ceux qui s'y adonnent, ceux que Benjamin nomme précisément les « vainqueurs », les « puissants »⁴⁰ de l'Histoire, y sont aveuglés, sont dans l'incapacité de voir l'époque et « ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elle »⁴¹, totalement éblouis par les lumières de son actualité.

L'article⁴² de la disparition des lucioles en 1975 qui est en fait l'allégorie⁴³ du vide du pouvoir en Italie marqua sans aucun doute la non-adhérence du cinéaste à son temps, ou bien encore son absence au temps présent de son époque. En lutte contre l'éblouissement des lumières de la société du capitalisme, il désire le retour du scintillement frêle et fragile des lucioles. Dans ce beau texte, Pasolini commence ainsi : « au début des années soixante, à cause de la pollution atmosphérique et surtout à la

³⁸ Friedrich Nietzsche, *Deuxième considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire du point de vue de la vie*, traduction Henri Albert, éditions Mille et une nuits, Paris 2000, page 8.

³⁹ Giorgio Agamben, *Op.cité.*, page 11.

⁴⁰ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire in Ecrits français*, édition Gallimard, Paris 1991, page 434/435.

⁴¹ Giorgio Agamben, *Op.cité.*, page 20.

⁴² Pier Paolo Pasolini, « *L'article des lucioles* » in *Corriere della sera, Ecrits corsaires*, édition Flammarion, Paris 1976, page 180/9.

⁴³ Rappelons que l'allégorie signifie littéralement *dire dans l'autre*, une figure donc de la contamination, tout comme le présent est contaminé par le passé pour le cinéaste. C'est également la figure de style de prédilection de Walter Benjamin.

campagne, à cause de la pollution de l'eau (fleuves d'azur et canaux limpides), les lucioles ont commencé à disparaître. Cela a été un phénomène foudroyant et fulgurant. Après quelques années, il n'y avait plus de lucioles. Aujourd'hui c'est un souvenir quelque peu poignant du passé »⁴⁴. Ce que pleure ici le poète (« moi, malheureusement, je l'aimais, ce peuple italien (...). C'était un amour réel, enraciné dans mon caractère. J'ai donc vu avec 'mes sens' le comportement imposé par le pouvoir de la consommation remodeler et déformer la conscience du peuple italien jusqu'à une irréversible dégradation (...) »⁴⁵.

Cet article explicite précisément ce contre quoi Pasolini lutte : la sauvegarde des lucioles, c'est-à-dire la sauvegarde de la culture minoritaire des plus déshérités. Il dénonce ainsi la perte de la culture minoritaire, perte du dialecte, des rites écrasés sous les feux des projecteurs de la culture dominante. Pasolini désespérait de son temps, il n'était pas nostalgique d'un passé mais inactuel. Inactuel parce que sa voix est intemporelle puisque mue par le vrai dans une société qui a perdu le sens du vrai, inactuel ensuite parce que sa voix est prophétique, d'une *vitalité désespérée*.

De manière plus précise, le cinéaste dénonce ici explicitement le génocide culturel⁴⁶ perpétré par le monde contre l'expérience humaine : « *c'est l'angoisse d'un homme de ma génération, qui a vu la guerre, les nazis, les SS, et qui en a gardé un traumatisme profond. Quand je vois alentour des jeunes, qui perdent les antiques valeurs populaires et assimilent les nouveaux modèles imposés par le capitalisme, risquer ainsi une forme de déshumanisation, une forme d'aphasie atroce, une brutale absence de capacité critique, une passivité générale, je me rappelle que c'étaient là les caractéristiques des SS. (...) Ma vision est apocalyptique, c'est sûr. Mais s'il n'y avait pas, à côté d'elle et de l'angoisse qui la produit, un élément d'optimisme - la conviction que l'on peut lutter contre cette dérive-, je ne serais tout simplement pas là, parmi vous, à parler.* »⁴⁷

La disparition des lucioles de la nuit italienne dont la pollution (capitaliste) a éteint le scintillement lumineux représente pour Pasolini cette chute de l'expérience,

⁴⁴ *Op.cité*, page 184.

⁴⁵ *Op.cité*, page 185.

⁴⁶ Pier Paolo Pasolini, *Le Génocide* article paru dans *Rinascita* (Septembre 1974) in *Ecrits Corsaires*, édition Flammarion, collection Champs Contre-Champs, Paris 1987, page 260.

⁴⁷ Pier Paolo Pasolini, *Le Génocide*, *Op.cité*, page 266.

le renoncement de la rencontre avec l'autre, l'anéantissement de la lumière dans l'ombre au profit d'un spectre de lumière aveuglant éblouissant les hommes. Il n'y a plus de scintillement dans la nuit, autre façon de dire que l'humanité est en voie d'extinction. Pire encore, dans une société qui a substitué le scintillement magique des lucioles aux gloires clignotantes de la télévision qui stéréotype les regards, il n'existe plus d'être humain constate féroce Pasolini, mais seulement de «singuliers engins qui se lancent les uns contre les autres»⁴⁸.

Ainsi le fascisme ne serait pas mort, il bougerait encore sous une forme plus insidieuse. Il aurait troqué ses bruits de bottes contre le cliquetis des caisses enregistreuses, menaçant plus atrocement l'expérience entre les hommes. La société hédoniste aurait réussi là où avait échoué le fascisme : détruire l'expérience en tant de paix, fabricant des loisirs pour tous. Sous couleur d'un progrès incessant, d'un éclairage puissant des mass-médias, les trouées lumineuses s'effacent. La nuit est homogène, sans faille, sous contrôle, surveillée tout comme l'est devenue l'expérience entre les hommes. Désormais, il n'y a plus de danse de lucioles mais traque des projecteurs dans une nuit immobile et sans mystère. L'allégorie du cinéaste si elle est poétique, est également profondément politique, car cette perte de lumière dans l'ombre c'est aussi la perte de la prise de position (et non pas prendre parti), c'est-à-dire la perte du déplacement du regard qui seul peut déjouer le pouvoir par de nouvelles formes esthétiques.

Mais pourtant, si la lueur des lucioles nous parvenait encore⁴⁹ ? Si leur rayonnement fulgurant avait survécu, si leur danse fragile et désespérée parvenait malgré tout à nous effleurer ? « Sans espoir nous vivons en désir »⁵⁰ disait Virgile guidant Dante en enfer, il nous semble malgré tout que les traces de ce désir, de cette vitalité, de cette *abgioia* (cette joie dans la douleur, mais joie malgré tout), Pasolini n'y a pas renoncé. Ces motifs, au contraire, servent à dénoncer poétiquement la disparition des lucioles, et il y a dans cette poétique, des indices d'une survivance d'une lueur fragile mais qui n'a rien perdu de sa vitalité. Il reste des traces aujourd'hui de ces images-lucioles, il en reste même, contre toute attente et

⁴⁸ Pier, Paolo, Pasolini, *Op.cité*.

⁴⁹ Nous renvoyons le lecteur au très beau *Survivance des lucioles* aux éditions de minuit (Paris 2009) de Georges Didi Huberman, qui défend cette idée.

⁵⁰ Dante Alighieri, *L'enfer chant XI in La divine comédie*, traduction Jacqueline Risset, édition Flammarion, Paris 1992, page 169.

malgré le pessimisme pasolinien, dans les films de ce dernier. C'est sûrement cela la vitalité désespérée dont parlait Pasolini : vivre en désir et laisser ainsi à l'autre la possibilité même de l'avènement de ce désir. Cela veut également dire que ces images-lucioles persistent en tant qu'images-vigilantes car l'image en général fait aujourd'hui partie de notre rapport à l'expérience, souvent pour le pire c'est-à-dire pour le leurre, quelquefois pour le meilleur, c'est-à-dire pour la remise en jeu du réel.

Dès lors, ce qui fonde l'authentique contemporanéité de Pasolini c'est bien la nécessité dans laquelle se trouve prise son œuvre de répondre à l'appel de générations passées et oubliées du continuum historique, car « le rendez-vous secret entre les générations passées et la nôtre (...) renvoie à l'aspect le plus fondamental du temps de l'aujourd'hui, celui où le présent est vécu comme une réactualisation permanente du passé, comme la tentative toujours reprise de redonner vie à ce qui, autrefois, a été méconnu ou sacrifié »⁵¹. C'est ainsi que Pasolini construit une histoire résolument tournée contre l'oubli, qui s'apparente à une sauvegarde contre le conformisme menaçant jusque les tendances les plus avancées de son époque. Faire une histoire des sacrifiés à l'autel de l'histoire, trouver le continuum historique, c'est ce que Pasolini fait avec acharnement, avec une vitalité désespérée aimerions-nous dire. Car un paradoxe émerge face à ses œuvres. Homme engagé, il n'apparaît pas pourtant explicitement à part peut-être dans *Uccellaci e Uccellini* (1965), une critique politique de son époque. Ainsi, sa vision politique tient dans l'aspect intempestif⁵² de ses œuvres.

Or, en faisant surgir des blocs d'inactualité dans sa trilogie romaine, ou bien en ayant recours au mythe dans sa trilogie antique, et pour finir en utilisant le temps clos, anhistorique dans *Saló*, c'est bien du présent que nous parle Pasolini, d'un présent inquiété par le surgissement des oubliés de l'histoire. Pasolini, selon le vocabulaire benjaminien pratique une ouverture messianique dans le présent, c'est-à-dire un

⁵¹ Stéphane Moses, *L'Ange de l'Histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, édition Gallimard, collection Folio Essais, Paris 2006, page 254.

⁵² « J'estime que le message 'politique' circule à travers tous mes films (*Accattone, Mamma Roma, Uccellaci e Uccellini, Théorème, Porcherie*), mais qu'il n'affleure que par intermittence, et qu'il est toujours suspendu, du point de vue du sens. Une des raisons de cette discontinuité apparente, c'est que la situation italienne ne requérait pas jusqu'ici qu'on l'exprimât avec autant de franchise et de virulence », Pier Paolo Pasolini in *Pier Paolo Pasolini, Entretiens avec Jean Dufлот*, éditions Gutenberg, Paris 2007, page 73.

« arrêt », un « blocage du temps »⁵³ arraché au continuum de l'histoire dominante, et en ce sens ne donne pas une image du passé conforme à l'ordre social dans le présent. La pratique intempestive pasolinienne construit donc une œuvre anti-disciplinaire et contre le conformisme de son époque. Ces éléments d'inactuel présent tout au long de sa filmographie revêtant chaque fois différentes structures, marque sa distance avec son époque qui en dernière instance signifie aussi la plus grande connivence avec elle parce qu'elle en révèle la part d'inachèvement pour la soumettre au Jugement messianique des générations passées.

Il faut cependant faire une distinction quant à la résurgence de motifs passés, car ils peuvent être signe d'un non-conformisme et revêtir la forme du nouveau, mais ils peuvent aussi n'être qu'effet de mode selon la façon dont ils sont utilisés. A ce propos, dans son article sur les représentations opposées de l'idée de « l'éternel retour » chez Nietzsche et Benjamin, Mosès a bien vu combien chez Benjamin il y avait « deux formes opposées du nouveau, l'une authentique, l'autre qui n'est qu'un masque de la répétition de l'identique »⁵⁴ définissant la temporalité moderne avec l'hyper-phénomène de la mode.

De même chez Michael Löwy dans sa lecture de la thèse XIV *Sur le concept d'histoire*, lorsqu'il écrit : « apparemment la mode et la révolution ont la même démarche(...) Mais la temporalité de la mode est celle de l'enfer : tout en cultivant 'l'absurde superstition du nouveau' (Paul Valéry), elle est la répétition éternelle du même, sans fin ni cassure. Elle sert donc de camouflage aux classes dominantes pour camoufler leur horreur de tout changement radical (Brecht). La révolution, au contraire, c'est l'interruption de l'éternel retour et l'avènement du changement le plus profond. La révolution est un bond dialectique, hors du continuum, d'abord vers le passé et ensuite l'avenir. Le 'saut du tigre dans le passé' consiste à sauver l'héritage des opprimés et s'en inspirer pour interrompre la catastrophe présente »⁵⁵. Il y aurait donc bien deux types de citations du passé, deux « saut du tigre », deux gestes opposés de référence à l'histoire par lesquels un être, un groupe, une chose prêtent

⁵³ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, Op.cité, page 440.

⁵⁴ Stéphane Mosès, *Benjamin, Nietzsche et l'idée de l'éternel retour* in revue *Europe* « Walter Benjamin » numéro 804, Paris Avril 1996, page 156.

⁵⁵ Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement de l'incendie. Une lecture des thèses sur le concept d'histoire*, édition Presses Universitaires de France, collection pratiques théoriques, Paris 2007, pages 102/103.

serment d'allégeance soit à la tradition des vainqueurs (dont les louanges sont chantées par l'historiographie dominante), soit à celle des vaincus qui, sans cesse menacés par l'oubli, doit perpétuellement être réécrite par chaque nouvelle génération combattante prise dans l'immense processus de *ruinification historique de l'humanité et de sa mémoire*⁵⁶.

C'est pourquoi tout geste pasolinien de citation comme exhumation d'une tradition opprimée par le passé est fondamentalement contemporain, car selon Agamben ce geste comporte une forme de «neutralisation des lumières dont l'époque rayonne » car est « contemporain celui qui reçoit en plein visage le faisceau des ténèbres qui provient de son temps »⁵⁷.

En effet, il s'agit bien pour Pasolini de s'approprier la part d'ombre, de négativité comme pendant affectif de son essentielle inactualité car ce qui menace chaque époque est bien l'éblouissement du regard que chacun porte sur sa propre époque. Cet aveuglement par trop de lumière se manifeste par ce sentiment d'évidence tyrannique que font naître les êtres, les événements, les choses scintillant sous les feux des sunlights de l'actualité présente, dans « l'arène où commande la classe dominante »⁵⁸, camouflant tous ceux et celles qui sont restés au dehors, dans l'ombre, invisibles ou anonymes, virtuels, inachevés, vaincus. Pasolini fixe donc son regard sur l'obscurité et perçoit dans cette obscurité une lumière, qui dirigée vers nous, s'éloigne infiniment. En d'autres termes, plus pasoliniens, le cinéaste se charge ainsi de reconstruire *la fulgurante histoire des lucioles*, de ces corps dont le scintillement lumineux a été écrasé par la barbarie et la lumière triomphante de la raison et de la marche de l'histoire. Sa pratique cinématographique, lui permet ainsi de faire resurgir ces vaincus, ces corps-lucioles.

⁵⁶ Rappelons ici le pessimisme essentiel de la philosophie de l'histoire de Benjamin, bien sûr dans la dernière période avec la figure de l'Ange qui assiste impuissant « à l'amoncellement des ruines à ses pieds » provoqué par « la tempête du progrès » de la IX^{ème} thèse mais aussi dès *L'origine du drame baroque allemand* avec la représentation allégorique de l'histoire comme « visage douloureux », « paysage primitif pétrifié » et même « tête de mort ». Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), édition Flammarion, collection champs, Paris 1985, pages 178/179. Ce même pessimisme est partagé quelques années plus tard par Pier Paolo Pasolini qui parle de « génocide culturel » dans *Les écrits corsaires*, article *Le génocide* paru en 1974, *Op.cité*.

⁵⁷ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *Op.cité*, pages 21/22.

⁵⁸ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, in *Œuvres III*, *Op.cité*, page 439.

Dès lors, comme l'écrit Agamben : « profaner signifie : libérer la possibilité d'une forme particulière de négligence qui ignore la séparation ou plutôt qui en fait un usage particulier »⁵⁹ et encore « restituer à l'usage commun ce qui dans les dispositifs a été saisi et séparé en eux »⁶⁰. En ce sens, pour reprendre la belle formule d'Agamben, Pasolini « profane le dispositif »⁶¹ cinématographique par sa pratique car il en fait un usage non conforme à l'historiographie dominante que le geste pasolinien vient délibérément prendre à revers (prendre l'histoire à rebrousse poils) en renouant une alliance secrète avec les générations passées de tous ceux qui ont cherché à s'émanciper des dispositifs plutôt que les alimenter.

En insistant sur l'inactualité du projet pasolinien, en mettant en évidence la façon intempestive de se rapporter au monde qui anime son cinéma, nous souhaitons attirer l'attention sur l'historicité d'un geste poétique, un geste de profanation, qui se situe dans un rapport de tension violente au présent de l'Histoire et qui s'offre à nous avec fragilité et rigueur, comme un remède contre le mal, une tentative pour la restitution d'un réel granuleux duquel la marche de l'Histoire voudrait effacer les strates composites anciennes, cachées. Ce geste de profanation pasolinien est garant d'un chant secret : le murmure des oubliés, passé sous silence par les tambours battants sans humanité de la société. Alors en ce sens, Pasolini profane, mais profane au nom d'un amour pour cette réalité en train de mourir, il profane en faveur d'un retour à la réalité rugueuse⁶². Ainsi, si le cinéma est la langue écrite de la réalité⁶³, c'est aussi la langue immémoriale de l'action⁶⁴ car elle conserve des processus originaires de la

⁵⁹ Giorgio Agamben, *Profanations, (Profanazioni, 2005)*, traduction Martin Rueff, édition Payot & rivages, collection Petite Bibliothèque, Paris 2006, page 98.

⁶⁰ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Op.cité., page 50.

⁶¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, (*Che cos'è un dispositivo ?*, 2006), traduction Martin Rueff, édition Payot & rivages, collection Petite Bibliothèque, Paris 2007, page 50.

⁶² Rappelons que cette formule clé est d'Arthur Rimbaud dans *Une saison en Enfer*, édition Folio Classique, Paris 1999.

⁶³ « En fait, c'est en vivant que nous faisons le cinéma, c'est-à-dire en existant pratiquement, en agissant. La vie toute entière, dans l'ensemble de ses actions, est un cinéma naturel et vivant : en cela, elle est linguistiquement l'équivalent de la langue orale dans son moment naturel ou biologique », P.P. Pasolini, *La langue écrite de la réalité in L'expérience hérétique*, édition Payot, Paris 1976, page 175.

⁶⁴ « Il y a toujours un moment permanent, de la langue orale, qui reste toujours le même. La langue orale nous fait remonter sans solution de continuité nature, c'est-à-dire en dehors de l'évolution historique », P.P. Pasolini, *Op. Cité* page 174.

langue orale. Le cinéma a donc le devoir de montrer le réel tel qu'il se manifeste : une matière informe en action, faite de trouées, d'excroissances, de rugosités que la caméra doit mettre en évidence. Il s'agit dès lors de profaner la réalité, de faire resurgir à la surface la matière du réel en le fouillant dans son fourmillement, le cinéaste dit ainsi « j'ai un amour religieux pour la réalité, dans la mesure où il fusionne en quelque sorte, par analogie, avec une sorte d'immense fétichisme sexuel. Le monde ne paraît être à mes yeux qu'un ensemble de pères et de mères, pour qui j'éprouve un transport total, fait de respect et de vénération, et du besoin de violer ce respect à travers des désacralisations, fussent-elles violentes et scandaleuses »⁶⁵.

Pour « violer » son propre rapport au monde, Pasolini plonge dans les bas-fonds du réel à la manière de Dante dans *La Divine Comédie*. Ce geste de profanation se fait au nom de *l'amour enfantin, halluciné*⁶⁶ de la réalité menacée par la déréalisation des corps, du monde par la « sordide prose de l'actualité »⁶⁷ journalistique car c'est l'attachement au seul réel qui s'agit de sauver pour le cinéaste, celui de l'élémentaire, où s'éprouve avec force une présence immédiate, quasi religieuse au monde. Pour ce sauvetage, le cinéaste veut essayer de s'emparer de cette réalité rugueuse qui est en train de disparaître, qui s'oppose à la puissance hégémonique de nos sociétés dont l'action veut nous faire croire que le tissu de la réalité est lisse, formant une unité sans faille, et par là même plus aisément contrôlable et maîtrisable. Mais ce réel est séparation, perte et il suggère un autre type de rapport au monde, ce que Pasolini veut sauver. Tel est donc le pari de l'œuvre : face à la froideur du monde régit par des mécanismes de déshumanisation dont l'Histoire se fait porteuse, Pasolini nous propose un cinéma de défense de l'inactuel en se détournant de la voie toute tracée de l'Histoire afin de revendiquer les droits des oubliés, un visage ou un corps intempestifs, insoumis à la rationalité de l'Histoire. Aux réalités massives de l'Histoire, Pasolini ne peut qu'opposer la fragilité de son expérience au monde, et réhabiliter les corps immémoriaux de ceux que l'Histoire refuse de prendre en charge.

⁶⁵ P.P. Pasolini, *Sur le cinéma in L'expérience hérétique, Op.cité*, page 199.

⁶⁶ Expression de P.P. Pasolini in *Sur le cinéma, Op.cité*, page 199.

⁶⁷ P.P. Pasolini, *Théorème*, édition Gallimard, Paris 1988, page 59.

L'œuvre pasolinienne serait ainsi *inactuelle* au sens de Barthes, c'est-à-dire prête à renouer les alliances avec certaines générations de l'Ombre, redonnant au temps cette courbure sacrée par laquelle les expériences des opprimés du passé acquièrent une faculté d'exigence quant à la « faible force messianique »⁶⁸ dévolue à chaque nouvelle génération, et ceci faisant l'expérience de la profanation d'un dispositif comme celle de Pasolini.

A l'origine de notre projet de recherche, il y a une rencontre toute particulière, plutôt devrions dire une *collision* : celle entre deux absents, soient Pier Paolo Pasolini et l'allégorie de l'ange de l'histoire de Walter Benjamin. Cet ange est, selon le choix du titre de son auteur, Paul Klee, nouveau et semble désespérément lutter contre quelque chose que nous, spectateurs, sommes incapables de voir. L'*Angelus Novus*⁶⁹ lui, pourtant se bat, lutte. Il sait tandis que nous ignorons. Si ce contre quoi il lutte n'est pas clairement visible à l'œil nu, nous sentons pourtant une menace d'un danger imminent.

Intrigués, nous avons voulu en savoir plus sur cet ange. Bientôt, le commentaire de Walter Benjamin fit écho magnifiquement au tableau de Paul Klee : « il existe un tableau de Klee qui s'intitule *Angelus Novus*. Un ange y est représenté qui semble vouloir s'arracher à un spectacle qui le fascine. Il a les yeux écarquillés, la bouche béante, les ailes déployées. Tel doit apparaître l'ange de l'histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où ne nous apparaît à nous qu'une suite d'évènements, il voit lui, une unique catastrophe, amoncelant inlassablement les décombres et les projetant à ses pieds. Il voudrait un répit pour éveiller les morts, pour rassembler ce qui a été dispersé. Mais du paradis souffle une tempête. Elle s'est engouffrée dans ses ailes si violemment qu'il ne peut plus les refermer. Et sans répit elle le pousse vers cet avenir auquel il tourne le dos tandis que devant lui l'amas des décombres s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête, c'est ce que nous nommons progrès. »⁷⁰

Or, cette collision entre les deux hommes est-elle pertinente ? De nombreuses recherches récentes marquent le regain d'intérêt pour Pier Paolo Pasolini (pour le moins et étrangement en France) mais aussi Walter Benjamin : les recherches mettant

⁶⁸ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, in *Œuvres III*, Op.cité, page 429.

⁶⁹ Nous renvoyons le lecteur à la reproduction de ce tableau, au début de ce mémoire.

⁷⁰ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, in *Les Temps modernes* numéro 25, Paris Octobre 1947.

en rapport les deux auteurs n'ont cessé de croître. Notre démarche tentera donc de se frayer un chemin propre parmi la profusion des études sur ce sujet.

Ainsi, la publication récente d'Alain Naze⁷¹ postule ce qu'il nomme à la manière deleuzienne « la grande identité »⁷² entre le poète cinéaste et Walter Benjamin. Plutôt que d'identité, nous aimerions parler d'une certaine réverbération entre ces deux hommes, *une résonance*⁷³ : autrement dit une délocalisation de la pensée de l'un vers l'autre comme un flux, une vibration de l'un sous l'influence de l'autre, un déplacement de lumière et d'ombre de l'un dans l'autre, de l'un pour l'autre.

Notre démarche, si elle est proche par le sujet de recherche, se distinguera de celle d'Alain Naze sur plusieurs points : il ne s'agira pas d'une étude sur la perte de la transmission du récit chez Benjamin, mais bien de regarder et de définir un certain type de rapport à l'histoire que vit Pasolini et que constate douloureusement Benjamin dans ses écrits. Ce rapport se love dans une expérience toute particulière de l'époque, expérience qui, bien que vécue sous deux modes différents, ont bien un encrage commun : la guerre et le rapport aux pouvoirs totalisants et fascistes. Tous deux sont donc des veilleurs de nuit au sens propre du terme (observer pour Pasolini le bouleversement de la nuit italienne) à l'affut, pour l'un, des lucioles, pour l'autre des vaincus, avec cette volonté de les guetter, de prendre acte de leur disparition et enfin de scruter leur moindre survivance.

Pasolini pourrait donc être cet *Angelus Novus* ou l'ange de l'histoire dont Benjamin dresse le portrait dans ses Thèses sur l'histoire. Voilà notre hypothèse. En ce sens, Benjamin sera utilisé dans notre recherche comme un interprétant pour bien comprendre le rapport que Pasolini entretient avec son temps, en somme son rapport à l'histoire. A ce propos l'ange de l'histoire n'est-il pas à envisager, au-delà de la métaphore, comme une figure méthodologique pour Pasolini ?

Cet ange en lutte ne serait-ce pas une figure autobiographique parcourant toute l'œuvre du cinéaste ? Ainsi cet ange qui résiste face à la tempête peut être compris comme une réponse éruptive et féconde, et d'une certaine façon

⁷¹ Alain Naze, *Temps, récit et transmission chez Walter Benjamin et P.P.Pasolini*- Walter Benjamin et l'histoire des vaincus, édition L'Harmattan, collection Esthétiques, Paris 2011.

⁷² Alain Naze, *Op.cité*, page 11.

⁷³ Rappelons que la résonance en sciences physiques est la propriété que possède un corps d'entrer en vibration quand il est soumis à une excitation convenable.

surgissante, face à l'attitude fermée, autoritaire du fascisme italien. En effet, n'oublions pas que les premiers écrits poétiques de Pasolini ont vu le jour sous la période fasciste et cette particularité historique a marqué toute sa production postérieure. Ses premières poésies en langue frioulane sont donc une réponse d'un homme qui souffre des conditions historiques de son pays, et c'est justement cette souffrance qui permet la production d'un savoir, ici celui d'un langage et d'une culture dont le pouvoir fasciste veut la destruction.

D'ailleurs la position physique de l'ange nous le montre, il a les ailes déployées contre la tempête. C'est donc la « tragédie » dans laquelle il se trouve qui permet à l'ange de se déployer, c'est parce qu'il perçoit avant nous les décombres qu'il sera producteur de savoir, de notre savoir. Il est en prison entre le passé et le futur. Il est bien en ce sens une image dialectique car l'ange est pris dans une polarité : il est à la fois puissance (déployé) mais c'est aussi une puissance immobile tendant à la contemplation, l'ange de l'histoire, tout comme Pasolini, est donc une puissance mais sans pouvoir. Ainsi, l'ange de l'histoire souffre et est puni, il est puni car il est celui qui n'est ni dieu ni homme, c'est la figure de l'exclu, du perdant, de celui qui a été vaincu et qui subit donc un châtement. Mais c'est pourtant parce qu'il subit ce châtement qu'il peut atteindre le savoir. C'est alors parce qu'il souffre qu'il acquiert une puissance de savoir. En d'autres mots, l'ange comme Pasolini, atteint le savoir par la douleur : il s'agit donc d'un savoir impur, inquiet, un savoir funeste pourrions-nous dire. L'ange possède le savoir des abîmes, c'est même le savant des abîmes par excellence. L'ange est aussi en ce sens un veilleur.

Notre hypothèse la voici : Pasolini est cet ange, celui qui acquiert le savoir par le souffrir, contraint au *Nachleben* c'est-à-dire à la survivance car il ne s'agit pas pour lui de survie mais bien de survivance. Il nous faudra maintenant regarder l'ange d'encore plus près afin d'y déceler ce pathos originaire qu'il semble porter. Il est tout à la fois puissance et souffrance, puissance dans la souffrance. Et s'il lutte, au fond c'est aussi contre son propre affaïssement car Pasolini n'oublie pas sa propre douleur originaire. En ce sens, si le poète fait survivre c'est toujours celui qui lui aussi n'a pas oublié ce pathos originaire : c'est-à-dire le perdant, l'opprimé, le vaincu.

Pasolini, ange de l'histoire pris dans la tourmente : son œuvre toute entière d'ailleurs ne sera que le signe de ce tumulte, plus que d'évolution il faudrait parler ici de *stratification de l'œuvre pasolinienne*⁷⁴.

D'abord l'histoire envisagée comme processus de réhabilitation des oubliés de l'histoire dont la trilogie romaine est la parfaite description, puis le refus de l'histoire pour privilégier le retour au mythe avec la trilogie antique, et pour finir l'histoire vécue comme processus catastrophique avec *Saló ou les cents vingt-cinq jours de Sodome*. Si ces trois visions de l'histoire semblent à priori antinomiques, c'est toujours ce sentiment de l'histoire changeant et en perpétuelle métamorphose que décrit Pasolini. En ce sens, le rapport pasolinien à l'histoire ne se love pas dans une possibilité nostalgique de retrouver le passé, mais permet d'interpréter les traces que le passé a laissées et les transformer en signes dans notre présent.

Mais, si la survivance est un motif essentiel de l'œuvre pasolinienne, et qu'elle maintient en vie les traces du passé, cette dernière n'est cependant pas close sur elle-même, tributaire d'une époque révolue. Bien au contraire, de nombreux films de Pasolini conservent aujourd'hui toute leur vivacité et leur force malgré les trente-sept années qui nous séparent de la disparition fulgurante de son auteur. Si le rapport à l'histoire est un aspect déterminant de la production artistique de Pasolini, ce dernier ne s'enferme pas dans une époque close car son œuvre aujourd'hui nous parle encore, nous regarde toujours.

Or, comment regarder, comprendre l'œuvre pasolinienne aujourd'hui ? Notre projet de recherche n'a de sens que dans cette démarche : regarder Pasolini comme notre contemporain, c'est à dire refuser l'enfermement et l'éloignement qu'ont créé le passage des années et maintenir vivante la lueur de son œuvre : *Pasolini, notre contemporain, voilà notre parti pris*. En d'autres termes, qu'est-ce que l'œuvre pasolinienne aujourd'hui ? Que nous dit-elle maintenant ?

*Le sentiment de l'Histoire*⁷⁵ qu'éprouve le cinéaste n'est-il pas finalement, ce qui fonde toute sa pratique artistique ? Le cinéaste ne crée-t-il pas *une hémorragie du sens de l'Histoire* afin de réhabiliter les vaincus dont les corps fantomatiques traversent

⁷⁴ Nous parlons de stratification puisque chaque motif est déjà présent à l'état de trace dans chaque film. Ainsi, il n'y a jamais de rupture entre les différents sentiments que ressent Pasolini face à l'histoire : le Pasolini désespéré de *Saló* était déjà présent potentiellement dans un film comme *Mamma Roma*. Il n'y a pas chez Pasolini de changement brutal, mais bien un changement de peau (de motifs) à la manière d'un serpent. C'est nous qui soulignons.

et inquiètent notre présent ? Dans quelle mesure l'œuvre cinématographique pasolinienne dépend-t-elle de cette relation féconde à l'histoire ? Comment la crise des temps est une condition nécessaire à sa poétique ?

Sur quoi repose ce sentiment de l'histoire pasolinien ? En quoi est-il producteur de sens pour l'œuvre du poète ? Dans quelle mesure ce rapport tout particulier à l'histoire de son pays détermine-t-il d'une certaine façon la production artistique de Pasolini, mais surtout comment ce rapport interagit étroitement avec les changements stylistiques et éthiques du cinéaste ?

Quelles sont les différentes structures que mettent en place cette pratique hémorragique ? Autrement dit, quelles sont les phases dans le corpus pasolinien qui mettent en valeur « cette étroitesse de l'histoire » pour reprendre ses propres mots et qui progressivement donnera naissance au Pasolini apocalyptique de *Salò* ?

Enfin, comment panser cette hémorragie du sens ? Quelle structure Pasolini met-il en place pour soigner l'hémorragie de notre siècle ? *Salò* ne serait-il pas, à y regarder de plus près, *une forme de remède malgré tout* ? Le langage mis en place par le cinéaste compris comme le refus de ce langage formalisé et uniforme imposé par notre société ? Comment le rôle de veilleur de l'ange induit-il un retour fécond au politique ?

Proposer donc aujourd'hui d'historiciser l'œuvre pasolinienne signifie donc reparcourir l'histoire à rebrousse-poil, refaire le parcours d'une histoire à l'envers, briser le continuum historique, adopter en quelques sortes une méthodologie de l'anachronisme. Cela signifie aussi prendre acte de la particulière physiologie d'une temporalité à la fois historique et anhistorique, se développant dans et contre son temps : immergée ainsi dans l'histoire externe, mais aussi profondément divisée de cette dernière par un lien inaltérable avec *un autre temps*, avec une autre histoire (privée) qui chemine dans une direction opposée, fondant ses racines dans un passé personnel qui constitue l'unique temps de la vie.

Ces deux plans temporels se déversent l'un dans l'autre mais proviennent de directions opposées, créant ainsi une faille, une division interne : et c'est uniquement en considérant cette division interne du *Je pasolinien* divisé entre l'intérieur et le dehors de l'histoire qu'il est possible de comprendre le dernier Pasolini apocalyptique, c'est-à-dire son refus désespéré de l'histoire en cours et en particulier de sa manifestation la plus ostentatoire et destructive, le développement néo-capitaliste.

Cette division du *Je* atteindra ses plus extrêmes conséquences avec la scission de la vie (c'est-à-dire en terme pasolinien du corps) et de l'histoire.

L'unité historico-ontologique n'est plus que décombres et ruines, et naît de cette constatation la conscience d'une existence manquée, ou plus précisément l'expérience anticipée de la mort (*La nuova gioventù* 1975, reprise désenchantée de *La meglio gioventù* de 1954). L'opposition temps intérieur et temps historique dans *Trasumanar e organizzar* (1971) se répand de façon fulgurante et se multiplie vertigineusement dans le jeu d'une conscience réflexive du cinéaste. Le thème du *je* est en réalité l'un des leitmotifs de cette période.

Mais cette pratique du *je*, à la fois exorciste et provocatrice, appartient à un mouvement circulaire interne de l'œuvre pasolinienne : ultime aboutissement de sa perte de rapport entre le temps interne et le temps historique qui sur le plan cinématographique se répercute avec la réalisation de *Saló* en 1975. Ce *je* est ainsi un *je* de retour à soi-même, à un temps intérieur désormais coupé de toute temporalité externe. A cette immobilité tragique et radicale du passé sans aucune rédemption possible, s'oppose une particulière mobilité du présent, soit une capacité de Pasolini à se mouvoir au point précis où le monde se renouvelle. Malgré la perte de l'unique temps de la vie, le *Je pasolinien* recherche encore, avec détermination et vivacité dans toutes les formes possibles une survivance : « moi, donc je suis en train de m'adapter à la dégradation et d'accepter l'inacceptable. Je manœuvre pour réorganiser ma vie. Je suis en train d'oublier comment étaient les choses auparavant. Les visages aimés d'hier commencent à pâlir dans ma mémoire. J'ai devant moi, peu à peu sans plus aucune alternative, le présent. Je réadapte ma tâche à une plus grande lisibilité (*Saló* ?) »⁷⁶. Une espèce de dialectique négative relie donc, dans la contradictoire et ambivalente position historique de Pasolini, un lien avec le passé qui serait le seul temps de la vie pour le poète, ainsi que sa capacité à se confronter au présent le plus actuel et à en recueillir avec une anticipation fulgurante les dynamiques en cours.

La question fondamentale, dès lors, que nous voudrions poser est, non pas déterminer en quoi l'œuvre pasolinienne est représentative de son époque, mais bien plutôt en quoi elle ne l'est pas, ce qui fait en elle défaut par rapport à l'époque,

⁷⁶ Pier Paolo Pasolini, *Abjuration de la Trilogie de la vie*, article du 15 Juin 1975 paru dans *le Corriere della sera in Lettres Luthériennes*, traduction Anna Rocchi Pullberg, éditions Du Seuil, collection Points, Paris 2000, page 87.

c'est-à-dire ce vent d'inactualité nécessaire qui la traverse et la propulse dans le *contemporain*, ici précisément où se rejoignent l'art et la prophétie. Le cinéma de Pasolini adhère ainsi à « l'essentielle hétérogénéité » du temps, à sa « discontinuité mettant en œuvre une relation particulière entre les temps » et faisant du point de « fracture » de cette discontinuité le « lieu d'un rendez-vous et d'une rencontre (...) entre les générations »⁷⁷.

Il ne fait aucun doute qu'Agamben fait ici allusion à la deuxième thèse *Sur le concept d'histoire* dans laquelle Benjamin confère une dimension théologique à cette rencontre : « il y a un rendez-vous entre les générations défuntes et celles dont nous faisons partie nous-mêmes. Nous avons été attendus sur terre. Car il nous est dévolu à nous comme à chaque équipe humaine qui nous précéda, une parcelle du pouvoir messianique. Le passé la réclame, a droit sur elle »⁷⁸. Nous reconnaissons ici la configuration fondamentale de la philosophie de l'histoire de Benjamin, celle du sauvetage d'éléments opprimés dans l'histoire, et oubliés par l'historiographie dominante. Or, il apparaît nettement que l'idée de la possibilité d'un sauvetage évoquée par Benjamin et relayée par Agamben, peut s'appliquer au cinéma de Pier Paolo Pasolini. Plus que tout autre, il a voulu écrire l'histoire des vaincus, des déçus de l'histoire officielle.

C'est donc dans la lignée d'un rapport à l'histoire vécu comme écrasant, que se place également Pasolini : « *Science de l'histoire ! Monstrueuse épure / qui prévoit, pour tout ce qui fut, la structure / interne, la norme, l'exception, / avec cette infinie multiplicité de façons, / tous ces aspects, ce qu'elle a d'ineffable, / et enfin son cours puissant ! / Science de l'histoire, à l'aide ! / Si je connais tout l'infini qui me précède, / nécessaire pour qu'il existe, je vaincrais* »⁷⁹.

C'est précisément contre un appauvrissement d'un présent écartelé entre un passé qui n'est plus et un avenir qui n'est pas encore que voudrait lutter l'ange pasolinien de l'histoire. Car cet ange aux yeux écarquillés, s'il regarde le passé, voudrait d'abord s'attarder au présent ; fondamentalement il souhaiterait laisser au présent le temps de s'investir lui-même comme scène du politique, mais la tempête du progrès le pousse vers l'avenir. C'est ce mouvement immaîtrisable, le déportant

⁷⁷ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Op.cité, pages 37/38.

⁷⁸ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, Op.cité, pages 433/434.

⁷⁹ Pier Paolo Pasolini, *Poésie sur un vers de Shakespeare*, Op.cité, page 390.

sans repos, qui produit l'amoncellement des ruines à ses pieds ; c'est cette poussée orageuse vers le futur qui ne laisse à aucun présent la chance de se saisir autrement que comme souvenir.

En effet, l'ange de l'histoire est porté par ce désir d'interrompre le cours du monde pour préserver le présent et l'expérience des ruines sous lesquelles la fascination de l'avenir les ensevelit à chaque instant. Le monde contemporain aurait, selon Walter Benjamin, détruit l'expérience, annihilé les sens, réduit l'expérience à sa survie. Avec la Grande guerre, explique-t-il, « c'est comme si nous avions été privés de la faculté d'échanger des expériences ».

Ainsi la crise des années trente ne fut pas seulement économique, mais également anthropologique en ce sens que tel un krach boursier, le cours de l'expérience a chuté, conclut Walter Benjamin. Insurgé et tourmenté à son tour par cette tempête, Pasolini ressent cette amnésie du présent qui s'oublie lui-même et qui n'arrive plus à se reconnaître ni même à se prévoir comme lieu d'un agir. Ce présent qui demeure médusé par les sirènes de l'avenir. Pasolini, lui, pourtant, perçoit encore les voix lointaines du passé. Ainsi, son cinéma permet la collision de l'Autrefois et du Maintenant, faisant émerger cette notion d'inactuel. L'image pasolinienne serait en ce sens la passante baudelairienne par excellence fugitive mais se lovant dans l'éternité⁸⁰, celle qui ne connaît pas d'ancrage dans un temps daté, la lueur passante qui franchit, brise l'immobilité du continuum historique telle une comète, comme le décrit Benjamin « l'image dialectique est une boule de feu qui franchit tout horizon du passé »⁸¹.

Si Pasolini est véritablement en affrontement avec l'histoire officielle, c'est un véritable *corps à corps chorégraphié générateur de formes* qu'il entreprend avec elle. Cette expression n'est pas utilisée au hasard car c'est bien à travers les corps que Pasolini explicite son combat. Ce rapport à l'histoire esquisse donc une chorégraphie de l'affrontement en perpétuelle mutation sur l'ensemble de son œuvre, évoluant avec l'homme lui-même. Il s'agira ainsi de faire survivre ces corps empreints de

⁸⁰ « un éclair... puis la nuit ! Fugitive beauté/Dont le regard m'a fait subitement renaître,/Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ? » . Nous renvoyons le lecteur à la poésie complète de Charles Baudelaire, *La passante* in *Les fleurs du mal*, édition Gallimard, Paris 2007, page 22.

⁸¹ Walter Benjamin, *Paraliponèmes et variantes des thèses sur le concept d'histoire* in *Écrits français*, édition J-M Monnoyer, Paris 1991, page 341.

sacralité et d'anachronisme du passé contre le présent profane dans une première phase qui est celle de la trilogie romaine (*Accattone* 1961, *Mamma Roma* 1962, *La ricotta*, épisode de *Laviamoci il cervello* 1963), pour ensuite les rendre transhistoriques avec la trilogie antique (*Edipo re* 1967/8, *Appunti per un'Orestiade africana* 1968/9, *Medea* 1969/70), enfin ces corps deviendront anonymes, interchangeables évoluant dans une situation *métahistorique* avec *Saló* en 1975.

Nous verrons ainsi dans une première partie comment la trilogie romaine met en place un passé rêvé et originaire en rapport direct avec le sacré. En effet, avec la trilogie romaine, le cinéaste est à la recherche d'un temps perdu, celui pourrions-nous dire de l'origine inconnue, c'est-à-dire celui qui maintient fermement présent la trace de la sacralité d'un ancien temps dans le présent de la Rome des années soixante. C'est d'ailleurs au cours de cette période que le cinéaste expérimentera le rapport au réel à travers les corps sous-prolétaires qui sont, selon le poète, les ultimes traces du sacré, des corps donc anachroniques, en déphasage avec l'actualité. Il s'agira de mettre en scène « *questi poveri cristi* »⁸² à la façon de la passion du Christ.

Ainsi, ces petits voyous à la dérive sont vus comme des hommes sacrifiés sur l'autel de l'Histoire tout comme l'a été le Christ. Ces corps-lucioles sont les derniers dépositaires du rapport sacré existant entre les hommes et le monde et Pasolini sait l'urgence de saisir dans leur fugacité ces corps appartenant à une préhistoire, hors de la chronologie rationnelle qu'est l'histoire. Cet anachronisme est possible parce qu'à ce moment précis de l'époque, ils sont les seuls à faire partie d'une minorité dont ils sont fiers : en sommes, leur corps exprime la culture sous-prolétaire. Ce moment de grâce, nous le verrons par la suite plus précisément, sera détruit par l'avènement de la société consumériste qui annihile toute trace de culture minoritaire.

En effet, « si aujourd'hui je voulais tourner à nouveau *Accattone*, je ne pourrai plus le faire. Je ne trouverai plus un seul jeune qui soit semblable dans son 'corps', même vaguement, aux jeunes qui se sont représentés eux-mêmes dans *Accattone*. Je ne trouverai plus un seul jeune sachant dire, avec cette voix-là, ces répliques-là »⁸³, écrit-il en 1974, ou bien encore « *selon nous, le peuple avait son histoire à part,*

⁸² Expression utilisée par Pier Paolo Pasolini pour décrire les personnages de son premier film *Accattone* que nous pourrions traduire par « ces pauvres bougres ». Elle se charge d'un sentiment de tendresse et de compassion que la traduction française ne rend pas explicite.

⁸³ Pier Paolo Pasolini, extrait de *Mon Accattone à la télévision après le génocide*, in Pier Paolo Pasolini, *Lettres Luthériennes. Petit traité de pédagogie*, traduction Anna Rocchi Pullberg, édition Points, Paris 2002, page 182/3. Nous invitons le lecteur à lire l'intégralité de ce texte.

archaïque, tout au long de laquelle les fils réincarnaient et répétaient tout simplement les pères (...). Aujourd'hui tout a changé : lorsque nous parlons de pères et de fils, bien que nous continuions toujours à entendre par 'pères' les pères bourgeois, par 'fils' nous entendons aussi bien les fils bourgeois que les fils prolétaires. Le tableau apocalyptique que je viens d'esquisser pour ce qui concerne les fils comprend la bourgeoisie et le peuple. Les deux histoires se sont donc rejointes : c'est la première fois que cela se produit dans l'histoire de l'homme »⁸⁴.

Si ce changement est déjà sous-jacent dans les derniers films de la trilogie, il devient explicite avec la trilogie antique. La deuxième partie de notre travail sera alors consacrée à la transformation des corps-prolétaires scintillant, ces corps-innocents de la trilogie romaine à des corps-coupables dans la trilogie antique car le corps berceau originare de la sacralité se transforme en corps païen, soumis d'une certaine façon au temps de l'Histoire et à sa rationalité. Le rapport à l'histoire est désormais changé : Pasolini veut croire désespérément en une histoire qui laisserait la place à ses oubliés. C'est pour cela qu'il substituera le mythe par l'histoire. Mais tout cela n'est qu'illusion. Ces corps mythiques tels Medea ou bien encore Edipo, qui, appartiennent encore au mythe et à une lecture sacrée de l'évènement ne sont qu'en sursis. Bientôt, déjà, s'esquisse la quête du pouvoir individuel, la politique organisée à des fins personnelles. Dans cette partie, nous insisterons particulièrement sur la transformation du destin (c'est-à-dire d'un mode sacré de lecture de l'évènement) en fait divers (autrement dit le mode profane et actuel de lire un évènement), car cela nous semble refléter le plus pertinemment cette métamorphose de l'histoire vécue par le cinéaste.

Nous verrons également comment Medea (femme barbare), par exemple, en cédant charnellement à Giasone (l'homme moderne) sera souillée, et détruira par là même toute trace de sacralité de son être. Ces corps à la fois mythiques et historiques évolueront dans un temps que Pasolini nomme lui-même métahistorique⁸⁵. En effet, dans ses films antiques, Pasolini dévoile la manière dont *l'Autrefois* vient percuter le

⁸⁴ Pier Paolo Pasolini, *La jeunesse malheureuse in Lettres Luthériennes, Op. Cité*, page 16.

⁸⁵ « Le mythe est un produit de l'histoire humaine, mais étant devenu un mythe il est également devenu un absolu, et il n'est plus caractéristique de telle ou telle période historique, il appartient plutôt, pourrions-nous dire, à toute l'histoire. Peut-être me suis-je trompé en affirmant que le mythe est anhistorique, il est métahistorique », Pier Paolo Pasolini, in *Pasolini su Pasolini, Conversazioni con Jon Halliday*, edizione Biblioteca della Fenice, Italia 1992, page 115, traduction personnelle.

Maintenant pour produire la petite lueur de la constellation des oubliés de l'histoire et où se libère quelque forme pour notre Avenir⁸⁶. Désormais, les corps-lucioles pasoliniens sont déjà en voie d'extinction, menacés par le pouvoir dominant dont les feux de la lumière aveuglante de l'Histoire empêche un peu plus chaque jour l'émergence visible des vaincus.

Enfin, et ce sera le sujet de notre troisième partie, ces corps-coupables seront punis : c'est la vision désespérée de Saló. Désespérée, car selon Pasolini, les coupables de ce changement anthropologique de la jeunesse italienne relèvent avant tout de la faute des pères, c'est-à-dire de la génération du cinéaste, qui n'ont rien fait pour la préserver et la sauver : « en d'autres termes, notre faute, en tant que pères, consisterait à croire que l'histoire n'est et ne saurait être que l'histoire bourgeoise »⁸⁷. En acceptant les nouvelles conditions de la société hédoniste, Pasolini passe du statut de fils à père et par là même renonce à contre cœur⁸⁸ à écrire l'histoire des vaincus. Le dernier film de Pasolini est marqué par le sceau du refus de l'histoire, ou plutôt devrions-nous dire son degré zéro, puisque précisément l'histoire reflète désormais le discours dominant et n'est plus que l'histoire bourgeoise. Il désignera d'ailleurs très clairement ce passage entre l'histoire et la *métahistoire*⁸⁹, c'est ce que Saló démontrera avec détermination. Le film s'acharne à montrer la représentation de la représentation du rapport à l'histoire et non plus comme c'était le cas avec les films précédents la transcription du rapport à l'histoire.

En d'autres termes, il ne s'agit plus d'être au monde pour les personnages de Saló, mais de s'auto-représenter comme sur une scène de théâtre, c'est en sens que Pasolini parle de *metastoria* : il s'agit d'un discours sur le discours de l'histoire. Saló dresse donc l'ultime combat de l'ange de l'histoire avec la société dans laquelle il évolue. En refusant ainsi l'histoire, Pasolini touche à l'inactuel. Sans doute est-ce ainsi que nous parvenons encore les frêles lueurs de ces corps-lucioles. Pasolini a sans doute été ce que la société de son époque ne lui permettait pas d'être. C'est donc

⁸⁶ Ce vocabulaire n'est sans rappeler celui de Walter Benjamin, dans sa *Théorie de l'histoire, Sur le concept d'histoire in Ecrits français*, édition Gallimard, Paris 1991.

⁸⁷ Pier Paolo Pasolini, *La jeunesse malheureuse, Op.cité*, p 17.

⁸⁸ « Ce qui implique pour moi une tragédie personnelle », Pier Paolo Pasolini in *Lettres Luthériennes, Op.cité*, page 186.

⁸⁹ Nous traduisons le terme employé par P.P.Pasolini lui-même : « *metastoria* » et nous développerons en détail ce concept dans notre troisième partie.

en opposition, en lutte contre l'histoire bourgeoise uniformisatrice qu'il s'est débattu toute sa vie pour qu'enfin les oubliés de l'histoire surgissent de nouveau.

Dès lors, comprendre, enregistrer et défendre la réalité particulière, ombragée, anonyme de l'Italie rurale, ouvrière et pauvre, contre l'agressivité normalisatrice de la société consumériste est la mission de toute une vie. Un anti-modernisme qui prend une couleur à la fois révolutionnaire et messianique : le rêve d'un nouveau passé.

Pier Paolo Pasolini nous propose donc d'une part un geste fragile qui peut porter ses fruits et contient une étrange promesse, et d'autre part des faits brutaux qui ont tout pouvoir sur le présent et compromettent l'avenir. Mais en pariant pour l'inactuel, en lui prêtant sa voix, Pasolini cherche à préserver contre le cours dominant de l'Histoire, les chances d'un avenir où la lente maturation du temps et le ressourcement dans l'origine auraient encore un sens. Il cherche ainsi à proposer une « issue » à ses contemporains, quand l'histoire n'est plus ce dont on peut attendre le changement dans la vie des hommes et que son œuvre, pour vivre, doit échapper à l'emprise de son temps.

« S'ils n'avaient pas leurs ailes attachées dans le dos, il pourrait s'agir de vrais anges ».

Walter Benjamin, *Franz Kafka in Œuvres complètes*, édition Folio Essais, Paris 2000.

PARTIE I- Histoire et chroniques, la trilogie romaine ou l'émergence des oubliés de l'histoire

La question fondamentale est, au fond, comment écrire l'histoire⁹⁰ ? Comment transmettre un récit historique qui ne néglige pas les rebuts, les déchets ? Autrement dit comment écrire une histoire qui ne serait pas seulement celle des vainqueurs ? De ce point de vue, il apparaît très vite qu'un récit construit à l'intérieur d'un temps vide et homogène laisse nécessairement la place à une histoire fondée sur des rapports de causalités, entendus comme progrès, excluant de *fatto* les vaincus de l'histoire, sacrifiés au nom du progrès. Pasolini refuse fermement ce choix. Pour rompre avec ces conséquences, le recours au temps discontinu est apparu donc comme nécessaire, comme pour briser le fil de l'histoire des vainqueurs, laissant la place au surgissement des oubliés de l'histoire. Or, s'il y a surgissement, c'est bien que Pasolini ne se situe pas sur le versant du souvenir, mais sur celui de la remémoration. Dans la trilogie romaine, le cinéaste construit donc des récits laissant place à la remémoration, c'est-à-dire au retour effectif de ce qui n'a jamais été vécu. C'est en ce sens que les généalogies pasoliniennes sont de type expressives et non causales, esquissant des résurgences pensées sur le modèle de la remémoration.

⁹⁰ Nous renvoyons, à ce propos, le lecteur au rapport complexe, perméable entre la fiction et l'histoire, développé récemment lors du séminaire *Récit, fiction, histoire* sous la direction de Jean-Marie Schaeffer, Alexandre Prstojevic et Luba Jurgenson tenu à L'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales en 2010. L'objectif de ce séminaire était de croiser la réflexion théorique d'un côté et la pratique historiographique et littéraire de l'autre ; d'examiner l'une des plus stimulantes théories contemporaines du récit à la lumière des œuvres concrètes des témoins historiques. En un mot, de mener avec le concours des historiens et des littéraires, une réflexion qui relève à la fois de la poétique, de la méthodologie de l'histoire et de l'analyse littéraire afin de mieux comprendre non seulement les enjeux esthétiques et cognitifs de tels questionnements.

Accattone, *Mamma Roma*, *La ricotta* constituent un corpus cohérent de ce point de vue car tous font apparaître un temps non linéaire, en marge du temps de l'actualité⁹¹, un temps pourtant jamais vécu par les protagonistes, un temps immémorial.

Pour exprimer ce décentrement, le choix pasolinien sera celui d'un lieu : Rome. Pasolini débarque à Rome le soir du 28 Janvier 1950. « Déshonneur, chômage, misère, c'est la trinité qui l'accueille dans la capitale », écrit son cousin et biographe Nico Naldini⁹². Le cinéaste y découvre un univers nouveau et étourdissant, celui de la masse des marginaux. Cette trilogie est alors une trilogie non déclarée sur la ville de Rome, à travers les aventures des trois personnages principaux : *Accattone*, *Mamma Roma* et *Stracci* qui en dépeignent le cadre d'un point de vue décentré et marginal. Il faut cependant y mettre un bémol, si les deux premiers films se conçoivent comme deux parties d'une grande fresque sur les borgate, *La ricotta* s'en détache cependant par son intention radicalement métaphorique. L'image de Rome qui émerge de cette trilogie a une structure polymorphe et complexe, et le refus de filmer le centre (ou à quelques reprises uniquement, nous y reviendrons) traduit l'idée que le décentrement spatial est le centre d'intérêt de Pasolini, mais à ce décentrement spatial s'ajoute un déplacement temporel aimerions-nous dire, un déplacement qui place tous ces protagonistes en deçà de l'Histoire. La trilogie romaine s'oppose au temps historique, ils sont tous à des degrés différents agents d'un autre temps.

Le poète crée ainsi un temps de l'innocence, un paradis perdu qui se trouve hors du centre et dans un temps préhistorique. *Accattone* est à ce propos le plus explicite de ces trois films. Ainsi Pasolini lorsqu'il réalise son premier film de fiction croit encore à l'existence d'un espace non homologable aux institutions, un temps préhistorique où pourrait se dérouler les jeux de l'adolescence, une langue dialectale en opposition à l'italien, bref, un temps et un espace pour la culture minoritaire, celle des borgate, loin de la culture petite-bourgeoise. Déjà, avec la réalisation de *Mamma Roma*, un premier doute s'installe sur cette utopie pasolinienne. *Mamma Roma*, veut quitter sa vie d'ex-prostituée et offrir à son fils Ettore une nouvelle vie. Pour cela, elle

⁹¹ C'est nous qui soulignons. Nous reprenons ce concept du très vivifiant *L'actualité pure-Essai sur le temps paralysé* de Cédric Lagandré, éditions Presses Universitaires de France, collection Travaux Pratiques, Paris 2009. Ainsi, selon l'auteur le temps de l'actualité pure serait celui qui se débarrasse « des milles virtualités qui inquiètent le réel », page 15. Précisons que ce temps est également celui qui définit notre régime de visibilité et qui constitue la spécificité de notre société du spectacle selon l'auteur.

⁹² Nico Naldini, *Pier Paolo Pasolini*, édition Gallimard Biographie, Paris 1992, page 47.

choisit d'emménager dans un nouveau quartier, mais ses nouveaux désirs petit-bourgeois marqueront la fin de son fils et le temps mis en place sera celui d'une liturgie qui traduit déjà la perte de l'utopie car avec la liturgie entre en considération un aspect religieux et moraliste que le cinéaste n'apprécie pas. *Mamma Roma* contient déjà l'un des thèmes central de son œuvre : la corruption des sous-prolétaires.

Désormais, l'utopie d'une culture minoritaire se brise et Pasolini constate qu'elle ne peut se réaliser, du moins à Rome, en Italie. Avec *La ricotta*, cette utopie se perdra définitivement.

La Rome⁹³ que filme Pasolini est donc une Rome essentiellement fantasmée, une Rome sous-prolétaire qui perd du terrain à l'instar du processus de perte de croyance en une culture pure et minoritaire que subit le cinéaste. Entre Rome et Pasolini c'est une relation physique qui s'établit, une relation qui se dégradera avec le dernier film de la trilogie romaine, La Rome de *La ricotta* n'est plus que pacotille, d'ailleurs la ricotta désigne ce fromage informe, sans saveur. Rome devient uniquement un set de tournage, cette Rome-là ne sait plus que se représenter elle-même.

Rome, pourtant est pour Pasolini l'adolescent sensuel, libre, un peu canaille, la force des *Ragazzi*, un amour sensuel qui disparaîtra au fil des années. A la question quel sexe attribuer à Rome, Pasolini répond « eh bien, je lui attribuerai un sexe ni masculin ni féminin. Mais ce sexe spécial qui est le sexe des jeunes garçons » et dont « l'âme naît d'une conception non moraliste du monde. Et donc même pas chrétienne. L'âme de quelqu'un qui a une morale propre, de type stoïque-épicurien, qui a survécu au catholicisme, si l'on veut. Une morale qui a continué, souterrainement, à se développer et à vivre sous la domination du Vatican et qui est un type de philosophie fondée sur un rapport loyal avec le prochain, qui substitue l'honneur à l'amour. Qui est tolérante, mais pas la tolérance du pouvoir : au contraire, de la tolérance singulière de l'individu »⁹⁴.

Rome, sera rêvée, et la relation qui se créera sera celle de l'anachronisme. Rome l'anachronique, celle qui permet pour un moment presque fulgurant de

⁹⁴ Réponses de P.P. Pasolini à une interview de Luigi Sommaruga pour le journal *Il Messagero* 9 juin 1973, disponible in Pier Paolo Pasolini, *Histoires de la cité de Dieu. Nouvelles et chroniques romaines (1950-1966)*, éditions Arcades Gallimard, Paris 1998, page 214.

maintenir vivant les traces d'un passé immémorial, dont l'origine reste indéterminée : Rome, la mère qui rappelle ses foetus dans son antre. Jusqu'au point de non-retour « Maudit est celui né des entrailles d'une femme morte », La Rome-mère porteuse de ses fils n'est plus, elle n'est plus l'origine. Rome n'est désormais plus sous-prolétaire et chaotique, sensuelle, elle aussi s'est laissée conquérir par la société du bien-être et l'hédonisme, Rome « était une métropole, une métropole défaite, désordonnée, divisée, fractionnée, mais en tout cas une grande métropole, confuse, chaotique. En revanche, au moment où l'acculturation s'est accomplie, surtout à travers les mass médias, le modèle du peuple romain n'est plus né de lui-même, de sa propre culture, mais a été un modèle fourni par le centre : et à partir de ce moment, Rome est devenue une des innombrables petites villes italiennes. Petites-bourgeoises, mesquines, catholiques, embourbées dans l'inauthentique névrose »⁹⁵. La Rome déchue, névrosée, Pasolini devra s'expatrier dans d'autres pays pour retrouver cette vitalité d'une culture minoritaire qui résiste à l'homologation du pouvoir. Nous y reviendrons.

Cette question de l'anachronisme constitue un des fils à partir desquels nous pourrions envisager l'ensemble de l'œuvre pasolinienne, et surtout l'atteindre en son centre même, en ce qui en constitue le cœur. Ce fil rouge, d'ailleurs n'est pas sans croiser un autre guide pour s'orienter dans l'œuvre, qui est celui de l'autobiographie, entendue comme reconstitution fictive consciente, avec par exemple l'influence du désenchantement du monde qui contamine douloureusement ses œuvres. C'est au point de rencontre de ces deux lignes travaillant l'œuvre de Pasolini que surgit l'un de ses poèmes les plus célèbres, cité par le personnage du réalisateur, incarné par Orson Welles, dans *La ricotta*, et qui énonce ceci : « *Je suis une force du passé. / A la tradition seule va mon amour. / Je viens des ruines, des églises, / des retables, des bourgs/ abandonnés sur les Apennins ou les Préalpes, / là où ont vécu mes frères* », mais le poème exprime également une autre position, contradictoire à la première « *Et moi, foetus adulte, plus moderne/ que tous les modernes, je rôde/en quête de frères qui ne sont plus* »⁹⁶.

A travers ce raccourci, par lequel le poète s'énonce appartenir de toute sa chair à un monde révolu en même temps qu'il se revendique d'une extrême modernité,

⁹⁵ Pier Paolo Pasolini, *Op.cité*, page 215.

⁹⁶ Pier Paolo Pasolini, *Poésie en forme de rose*, *Op.cité*, page 371.

surgit ici l'anachronisme en tant que tel, comme étant au centre, non seulement des techniques artistiques du cinéaste, mais plus profondément, de toute l'expérience existentielle et politique qui sous-tend toute son œuvre. En effet, cette tension entre temporalités irréductibles traverse toute la filmographie de Pasolini, et s'enracine dans la première partie de son œuvre filmique (la trilogie romaine) dans une opposition radicale entre « préhistoire » et « histoire », qui correspond au fait, sur lequel il est revenu si souvent, que l'Italie des années cinquante a connu, quasiment en un seul moment, les deux révolutions industrielles, celle du passage d'un monde rural à celui de l'industrie, puis aussitôt après, la transformation de ce « paléo-capitalisme » en un « néo-capitalisme », à travers l'avènement de la société de consommation. Pasolini vivra cette transformation accélérée à la manière d'un traumatisme, mais il ne s'agira pas pour lui de prôner le moindre retour vers un monde des origines posé comme édénique et c'est bien en cela que son usage de l'anachronisme, entendu comme technique artistique, cette fois, peut nous intéresser, quant à la mise au jour de vertus artistiques et heuristiques propres à cet entrecroc de temporalités.

Cette identité de la modernité se trouve également dans le passage de la poésie au cinéma, car en investissant la forme même de la modernité par excellence, le cinéma, il se pose en moderne sans pour autant renier son passé. Rappelons que le bref passage en écriture de dialecte frioulan de ses premiers poèmes n'est pas lui-même à envisager comme un retour romantique à une forme ancienne de langage, puisque Pasolini utilise un dialecte frioulan artificiellement reconstitué et qui donc n'a jamais été parlé par qui que ce soit. C'est précisément ce refus de choisir une temporalité plutôt qu'une autre qui donne tout son prix à la pratique de l'anachronisme : en effet, s'il s'agissait uniquement de glorifier le passé dans un jeu binaire d'oppositions réactionnaires, le résultat de cette pratique serait la stérilité propre à toute nostalgie, tandis que partant de l'idée d'une appartenance indépassable à la modernité, l'anachronisme peut se révéler capable de produire des effets pour notre temps.

Ainsi, de ce point de vue, Pasolini aurait pu se contenter pour *La séquence de la fleur de papier* (1969) d'opposer la poésie du personnage de Riccetto, interprété par Ninetto Davoli, à l'hyperactivité de la ville contemporaine et aux images d'actualité s'inscrivant sans cesse en surimpression de la vision du personnage déambulant insouciant dans les rues de Rome. Au lieu de cela, maintenant fermement son rapport au présent, Pasolini décide de tuer son personnage parce qu'« innocent ». Ainsi, « il y

a des moments dans l'histoire où on ne peut pas être innocent, il faut être conscient ; ne pas être conscient signifie être coupable ». En usant de la fiction, le cinéaste marque sa volonté de ne pas se retirer du présent et d'en être, au contraire, un acteur.

Des lors, sans jamais renier son appartenance au présent, Pasolini parvient à ne pas sacrifier pour autant le passé, dont l'action même sur notre temps (preuve du sauvetage ainsi réalisé d'un monde ancien) donnera toute sa valeur à la pratique de l'anachronisme.

« (...) l'ange de Dieu me prit, et celui d'Enfer

Criait « O toi du ciel, pourquoi me prives-tu ?
Tu prends la part éternelle de cet homme
Pour une petite larme qui me l'enlève (...) ».

Dante, *La Divine Comédie, Le purgatoire,*
Chant V, Vers 106-136.

« J'ai un amour malheureux pour le monde ».

Pier Paolo Pasolini, extrait du documentaire
Pasolini l'enragé de Jean-André Fieschi, 1966.

CHAPITRE I - Accattone ou le surgissement de l'anachronisme

Accattone met en scène la vie de Cataldi Vittorio (Franco Citti), appelé Accattone (littéralement mendiant en romain). Accattone gagne sa vie en étant proxénète mais l'arrestation de Rita la prostituée qu'il protège et exploite, bouleverse l'équilibre fragile de son existence. Il tombe amoureux de Stella, et cherche un travail honnête, mais ce dernier est trop dur et le salaire trop misérable. Après avoir essayé de prostituer Stella sans succès, il rentre dans une bande pour subvenir à ses besoins et ceux de Stella. Lors d'un vol, il s'enfuit sur une moto poursuivie par la police, puis meurt d'un accident.

Accattone est le premier film de fiction de Pasolini, et est influencé par son activité littéraire. Le film semble ainsi se présenter comme la transposition visuelle de la matière de ses romans, en particulier *Une vie violente*⁹⁷. C'est Pasolini lui-même qui signale cette relation entre *Accattone* et *Tommasino*⁹⁸, mais l'idéologie revendiquée présente dans l'écriture s'atténue dans l'image filmique. La stratification verticale des divers codes expressifs de chaque plan, valorise la dialectique et le rapport complexe qu'entretient Pasolini avec le monde des borgate. Le système des oxymorons qui dans l'écriture se développe sous forme de séquence, devient fusion instantanée dans le film. La collision entre le « je » de l'auteur (intellectuel, raffiné et bourgeois) et *l'autre* (le sous-prolétaire, l'ignorant, l'anarchique et le pur) est encore en jeu, mais se développe dans le film avec une fraîcheur et une vitalité, qui n'apparaît seulement par bribes dans les romans.

⁹⁷ P.P. Pasolini, *Une vie violente*, publiée en 1959.

⁹⁸ P.P. Pasolini, *La libertà stilistica*, in Gian Carlo Ferretti, revue *Officina, Cultura, letteratura e politica negli anni 50'*, edizione Einaudi, Torino 1975, page 280.

« Avec *Accattone*, n'ayant aucune expérience du cinéma, j'avais simplifié au maximum cette simplicité même, objectivement présente dans tout le film. Et le résultat me semblait être, et était en partie, la sacralité : *une sacralité technique* qui, à partir de là, envahissait en profondeur paysages et personnages. Il n'y rien de plus techniquement sacré qu'un lent panoramique. (...) Sacralité. Frontalité. Et donc religion. On a si souvent parlé de la religion profonde d'*Accattone*, de la fatalité de sa psychologie, etc. Les objectifs eux-mêmes se limitaient rigoureusement au 50 et au 75 : des objectifs qui alourdissent la matière, exaltent les reliefs et les contrastes lumineux, donnant aux figures la lourdeur et souvent l'aspect déplaisant du bois vermoulu ou de la pierre spongieuse, etc. Surtout si on les utilise avec la lumière « sale », en contre-jour, avec la Ferrania⁹⁹ par-dessus le marché..., qui creuse les orbites, les ombres sous le nez et autour de la bouche, provoque des effets de dilatation et durcit l'image au point de lui donner quasiment une granulation de contretypé, etc. D'où l'apparition, dans l'ensemble du film, dans sa mécanique plastique, de ce « lourd esthétisme de mort ». (...) Et c'est en tenant compte de cela, de ce processus technique, ou, si l'on préfère, stylistique, qu'il est juste de parler de « religiosité » plutôt que de religion comme on l'a souvent fait (...) Bref, la religiosité n'était pas tant dans la recherche supérieure du salut personnel du personnage (qui, dans ce but, passe de proxénète à voleur !) ni, plus globalement, dans la fatalité d'un signe de croix final, conclusion vers quoi tout converge, mais bien « dans la manière de voir le monde » : dans la manière techniquement sacrée de voir le monde »¹⁰⁰.

Il y a dans cette manière technique de voir le monde, un bouleversement de la chronologie, une manière également sacrée de ressentir la temporalité. La temporalité d'*Accattone*, serait tel un spectre, à la manière des apparitions du spectre, dans *Hamlet*, le temps, comme nous l'avons vu, étant caractérisé comme « hors de ses gonds ». Que l'expérience vécue par Pasolini constitue celle d'un temps « disjoint », cela ne fait aucun doute pour lui : il ira jusqu'à parler de « génocide culturel » à propos des mutations subies par les corps pauvres et/ou ruraux, soumis à ce qu'il nomme « l'homologation consumériste » à partir des années soixante.

⁹⁹ La Ferrania est la pellicule qu'utilisa Pasolini dans ses films en noir et blanc (c'est-à-dire jusqu'à *Uccellacci e uccellini* inclus, tourné fin 1965). Déjà réputée pour sa dureté, elle subit un traitement optique pour ses deux premiers films, destiné à augmenter les contrastes et à faire ressortir la granulation.

¹⁰⁰ Pier Paolo Pasolini, extrait de *Confessions techniques*, in *Ecrits sur la peinture*, édition Carré Arts et esthétique, Paris 1997, page 61.

Dès lors, c'est toute sa pratique artistique (tout comme ses interventions avec acharnement dans la presse) qu'il s'agit d'envisager comme mise en œuvre d'anachronismes, dans une visée de résistance à l'uniformisation anthropologique réalisée par la société de consommation. Mais pour sortir de son temps, ou plutôt sortir du temps pour mettre en relation différents temps, c'est l'espace qui devient le meilleur paradigme de cette pensée de la simultanéité car dans l'espace nous pouvons revenir en arrière, en l'occurrence aller du passé au présent, oublier pour quelques instants l'irréversibilité du temps. C'est alors le lieu, Rome pour Pasolini qui devient porteur de la mémoire simultanée de plusieurs temps. L'image, dans cette optique, est conçue également comme rencontre des temps, ainsi s'exprime Benjamin : « il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation »¹⁰¹ ou bien encore comme l'exprime Didi-Huberman « en l'image se télescopent et se disjoignent tous les temps dont l'histoire est faite »¹⁰².

I Rome, de l'antique à la chronique

« Nos enfants habitent la chronique qui est la vraie histoire, parce que-même si elle n'est pas définie, acceptée, parlée-elle est infiniment plus en avance que notre histoire de facilité ; parce que la réalité se trouve dans la chronique 'hors du Palais' et non pas dans ses interprétations partielles, ou, pis encore, dans ses refoulements »¹⁰³. Ici, s'annonce la véhémence de Pasolini contre l'histoire des personnalités du sommet, une histoire mainte fois mise en lumière par les journalistes et les intellectuels italiens, une histoire qui fait de l'ombre à l'Histoire des *poveri cristi*, c'est-à-dire des petits, des humbles, mais aussi des voyous, petits voleurs : des *ragazzi di mala vita*. Cette histoire des institutions ne peut refléter le quotidien de la réalité des adolescents, de la population vivant dans les borgate, ces amas de maisonnettes en tuile situées à la périphérie de Rome.

¹⁰¹ Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXème siècle*, éditions Allia, Paris 2009, page 32.

¹⁰² Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Les éditions de Minuit, Paris 2005, page 118.

¹⁰³ P.P. Pasolini, *Hors du Palais*, article paru dans *Corriere della sera*, Août 1975, in *Lettres Luthériennes. Petit traité pédagogique*, édition Points, Paris 2002, page 114.

Ainsi, de ce passage, il semble que si « la vraie histoire » est celle que l'on ne peut définir clairement, raconter un évènement signifierait en faire une histoire de complaisance, c'est-à-dire le rendre compatible avec les institutions, garant de la stabilité de la société. En effet, l'expression « notre histoire de facilité » rend explicite la critique du processus d'institutionnalisation de la réalité pour le cinéaste : un processus qui passe par des interprétations partielles et des refoulements. En d'autres mots, l'Histoire officielle, l'Histoire de facilité, comme l'appelle Pasolini, se construit à partir d'une série de choix en négatif qui ne sont pas désintéressés et servent le pouvoir en place. L'Histoire de facilité, de complaisance a pour but de maintenir et préserver la stabilité, les fondations du « Palais ».

Au contraire, la chronique¹⁰⁴ est indéfinie, dynamique, une masse informe, le second choix de l'Histoire : la chronique est le tissu narratif des oubliés. Avec *Accattone*, nous sommes en plein dans la chronique/réalité, hors de l'Histoire de facilité car Pasolini nous confronte à la dégradation, la misère et les ordures. Grouillement, futile, la chronique permet donc aux invisibles d'être vus et entendus, et c'est bien ce choix narratif que fera Pasolini car c'est elle qui manifeste la réalité, non pas l'Histoire officielle des Palais. La chronique suppose également la vision de celui qui est proche d'un phénomène, l'abolition de la distance entre le regard et le monde : il ne s'agit plus d'une vision démiurgique qui organise un paysage comme le pouvaient être par exemple les peintres du Quattrocento, mais d'une vision qui fait sentir le grouillement de la vie, le chaos, la tension, le regard de celui qui fait l'expérience directe d'une ville, comme c'est le cas pour Pasolini, lorsqu'il marche dans les faubourgs romains, les borgate, quand il s'enfonce dans ses ruelles pour la connaître : c'est une vision bien différente de celui qui cherche à avoir de la ville une vision panoramique.

Le recours à la chronique contre l'Histoire officielle des Palais permet à Pasolini de réhabiliter cette population oubliée des institutions, une population qui ne fait pas

¹⁰⁴ Notons que de par son étymologie, *chronique* signifie « ce qui concerne le temps » du grec *Kronos*. Dès le XII^{ème} siècle, la chronique désigne un récit historique, c'est-à-dire la forme de l'histoire pour le Moyen-Age, d'abord écrite en latin puis en langue vulgaire ; vers ou prose. Ce n'est qu'au XIX^{ème} siècle que *chronique* commence à s'appliquer à un article de journal (1812), puis au XX^{ème} siècle à une émission de radio, de télévision.

Nous retiendrons pour notre étude que *la chronique au sens pasolinien est à envisager comme précisément la forme de l'histoire des oubliés des borgate*. Ainsi, ils vivent dans la chronique c'est à dire dans le temps de l'histoire concret des vaincus et non pas le temps abstrait des décideurs des Palais.

partie de l'Histoire : « les ménagères vivent dans la chronique, Fanfani ou Zaccagnini dans l'histoire. Mais entre les premières et les seconds s'ouvre un vide immense, une 'diachronie' qui anticipe probablement l'Apocalypse »¹⁰⁵.

La chronique toujours en devenir, menace la stabilité sociale, le pouvoir traditionnel ; ce n'est qu'en la modelant, en l'interprétant, en lui donnant une forme et de la valeur qu'on peut la contrôler. Mais le cinéaste choisit lui d'être le garant de ce grouillement de la chronique afin qu'elle ne soit pas détournée par les pouvoirs institutionnels, la chronique seule, place ses participants dans un temps qui n'est pas celui linéaire de l'histoire, c'est un temps en dessous de l'histoire, le temps des oubliés, le temps de ces corps que les institutions nient, le temps des corps anachroniques : la chronique permet au cinéaste de construire un temps bien à eux, un temps préhistorique.

Ce temps bien évidemment se développera au sein d'un espace tout particulier, l'espace des borgate. La spatialisation de l'expérience (plutôt que devenir récit, l'expérience des personnages d'Accattone devient pratique d'espace et se manifeste dans la façon dont les personnages habitent l'espace), les pratiques d'espace réalise le passage chez Pasolini de l'Histoire à la chronique.

Le tissu narratif choisi par le cinéaste sera donc celui de chronique, à l'image de son personnage principal Accattone. Ce qui le définit c'est bien ce grouillement, ce chaos interne, cette ivresse de vivre (rappelons que la séquence où Accattone est ivre n'est seulement qu'une ruse de ce dernier pour convaincre les napolitains qu'il dit la vérité). Ainsi, pourrions-nous dire que le rêve, les indécisions, l'errance, les bagarres, le renoncement et la contingence du défi, toutes ces bifurcations dans la fiction d'Accattone sont construites sous le modèle de la chronique : le chaos règne partout, la fiction est en lambeau. Ainsi pourrions-nous dire, comme l'a si justement remarqué Joubert-Laurencin, que le personnage Accattone (auquel Pasolini s'identifie) devient le « chiffonnier du récit ». Les lambeaux de fiction sont ainsi constitués de couches stratifiées, de chiffons de narration, autant de petites piécettes qui constituent tout le tissu narratif du film. « Le chiffonnier est la figure la plus provocatrice de la misère humaine. Lumpenprolétaire en un double sens : vêtu de vieux chiffons, il s'occupe des chiffons. Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a

¹⁰⁵ P.P. Pasolini, *Hors du Palais in Lettres Luthériennes. Petit traité pédagogique*, édition Points, Paris 2002, page 110.

dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts »¹⁰⁶.

Accattone, ramasse d'ailleurs des morceaux de ferrailles dans le film homonyme et lors de l'épilogue il tire une charrette de fleurs fanées : il est bien celui qui conserve les déchets, à la fois mendiant et chiffonnier urbain et périphérique de Rome. Cette attitude de conserver ce que la société rejette, c'est bien aussi celle du Pasolini-poète, depuis son arrivée à Rome, qu'il ne cesse d'exalter en collectionnant amoureuxment les rebuts¹⁰⁷ les plus vils. Pasolini, chiffonnier du récit au sens benjaminien nous transmet donc une fiction-guenille où les loques fictionnelles traduisent bien ce qu'est la réalité du personnage-mendiant : errance fictionnelle où le personnage ne semble n'avoir aucun but précis, errance onirique aussi où il rêve de sa propre mort : une chronique de la vie romaine des borgate. Tous ces résidus de fiction forment bien une masse informe, comme le rappelait le cinéaste, c'est de cette masse brute, non polie que peut émerger l'Histoire des oubliés. Parmi ces haillons urbains, le cinéaste accorde une importance toute particulière aux évènements inaperçus de langage. En effet, le Pasolini de l'époque romaine se veut aussi le chiffonnier sensuel des gestes, des conduites et des langues minoritaires. Il est un peu comme Dante qui se définissait comme un exilé, « s'en allant pérégrinant, presque mendiant, dans presque toutes les contrées où se répand cette langue qui est la nôtre »¹⁰⁸. Pasolini est donc ce pèlerin de vies et de vocables inusités, le dialecte romain des années soixante, une langue non littéraire, une infra-langue qui n'est qu'orale, hors des sentiers des grammaires communes.

La prédominance du dialecte dans le film et la prédilection pour ces lieux-haillons en décomposition que sont les borgate semblent être la dernière zone emplie de vitalité et de poésie pour le cinéaste, lieu de métamorphose et d'un questionnement sur l'Histoire. Ainsi, l'emploi de ce tissu narratif de type décousu ne permet pas uniquement de sauver de l'oubli des corps amenés à disparaître, mais leur permet également d'acquérir quelque chose en plus. Un plus, qui fait d'Accattone non pas un simple mendiant, mais un être particulier, détenteur d'une langue, d'un

¹⁰⁶ Walter Benjamin commentant et citant Baudelaire (« *Du vin et du haschisch* ») in *Paris Capitale du XIXe siècle, Le livre des Passages*, éditions du Cerf, Paris 1989, page 364.

¹⁰⁷ Nous renvoyons à ce propos le lecteur à l'ouvrage de François Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abjecte. Une philosophie écologique*, édition Synthélabo, Paris 1998.

¹⁰⁸ Dante Alighieri, *Le Banquet, La Divine comédie*, édition Flammarion, Paris 1992.

physique minoritaire que Pasolini cherche à sauvegarder. Il acquiert une part de sacré, c'est ici que se mélangent le bas et le haut.

Pasolini fait donc l'expérience de la diversité, du tout comme diversité, comme multiplicité. Pascal, dans une de ses pensées sur la diversité, rend de façon admirable le sens et les implications de ce grouillement : « une ville, une campagne, de loin est une ville et une campagne, mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne »¹⁰⁹. « Et moi, je suis ici, seul, désarmé, jeté au milieu de cette foule, irrémédiablement mêlé à elle, à sa vie qui exhibe toute sa 'qualité' comme dans un laboratoire de recherche. Rien ne me protège, rien ne me défend. J'ai choisi moi-même cette situation existentielle il y a de ça de longues années, à une époque qui a précédé celle-ci, et maintenant je m'y trouve plongé par inertie parce que les passions sont sans solutions ni alternatives. Et d'ailleurs, où vivre physiquement ? »¹¹⁰.

1) Les borgate : déchets du monde et construction d'un temps protohistorique

« On voit s'ouvrir comme une aurore
Rome, derrière les méandres du Tibre,
gonflée d'arbres splendides comme des fleurs,
blanchâtre cité qui attend ceux qui vont naître,
forme indécise comme un incendie
dans l'incendie d'une Nouvelle Préhistoire »¹¹¹.

Pasolini filme et raconte une ville, Rome, conçue aussi bien comme le lieu des histoires humaines que comme le lieu de la déchirure avec l'Histoire. Il s'agit d'une césure nette, clairement expliquée dans le texte « *Com'è mutato il linguaggio delle*

¹⁰⁹ Blaise Pascal, *Pensées*, édition Gallimard, Paris 1977, page 147.

¹¹⁰ P.P. Pasolini, *Hors du Palais in Lettres Luthériennes. Petit traité pédagogique*, édition Points, Paris 2002, page 108.

¹¹¹ P.P. Pasolini, *Poésie en forme de rose, Op.cité*, page 379.

cose »¹¹². Dans ce texte, l'auteur décrit les périphéries urbaines et traite du rapport entre l'histoire locale et l'histoire globale, entre la tradition culturelle et la perte de cette dernière. Pasolini décrit ainsi un lieu, qui si auparavant appartenait aux habitants, est en train de changer, et de se transformer dès les années soixante.

« C'étaient les premiers jours de vrai beau temps ; un soleil très violent blanchissait, justement, de manière confuse, désespéré et, en même temps, profondément heureuse, au-dessus des ruines de la *Borgata Gordiani*. C'est-à-dire qu'il blanchissait au-dessus d'une double épaisseur de misère : la misère historique de la *borgata* et la misère préhistorique de ses ossuaires de pierres »¹¹³. La *borgata* en tant que construction accumulant des déchets relève elle aussi de l'immémorial, d'un autre temps lointain, celui préhistorique. A travers ces propos apparaît clairement la dualité de deux temps : le présent (en tant que refus de l'actuel) c'est-à-dire celui de la vitalité des personnages voyous du film et le passé immémorial. Ces pierres, morceaux de taules brûlées par le soleil permettent la résurrection de ce passé que Pasolini nomme lui-même préhistorique : un passé sans loi, ni convention, comme un retour à un état vierge de toute institution : celui du jaillissement de vie dans toutes ses potentialités et virtualités. Pasolini filme donc les traces d'un temps perdu. Ainsi, de ce taudis naît un monde nouveau, riche de toute potentialité, un monde non plus figé par des règles, mais régit par un sentiment poétique : « Mais dans les déchets du monde, naît un monde nouveau : des lois nouvelles naissent là où il n'y a plus de loi ; un nouvel honneur naît là où le déshonneur est honneur...Il naît des puissances et des noblesses féroces, dans les entassements de taudis dans les lieux sans bornes où l'on croit que la ville s'arrête et où elle repart(...) »¹¹⁴

La Rome, que choisit alors de filmer Pasolini est celle de la marge, celle de la pauvreté, de la crasse et de la poussière, autrement dit la ville des miséreux, des oubliés des monuments. Ainsi, sa caméra évite avec détermination et conviction les vues plaisantes du Panthéon ou de la fontaine de Trévise, leur préférant le sordide des *borgate* et la sauvagerie des faubourgs. La périphérie romaine devient alors le non-lieu par excellence des rejetés de l'histoire, un espace en marge, excentré, un espace

¹¹² *Il linguaggio delle cose*, del 1975 (in *Gennariello*; cfr Pasolini, 1999)

¹¹³ P.P. Pasolini, *Journal au magnétophone in Ecrits sur la peinture*, édition Carré Arts et esthétique, Paris 1997, page 29.

¹¹⁴ P.P. Pasolini, *Sexe, consolation de la misère*, in *La religion de mon temps, Poésies 1945-1970*, Op.cité, page 227.

sans attache, un non-lieu parce que hors du temps de Rome la magnifique et glorifiée par ses monuments. D'ailleurs l'espace informe que forme la *borgata* est une suite de non-lieux, ou comme l'expliquent les urbanistes « la *borgata* est un morceau de la ville à la campagne, sans être ni l'un ni l'autre »¹¹⁵. La *borgata* est un espace urbain potentiel, non encore réalisé, c'est-à-dire vierge de tout temps rationnel généré par les rythmes urbain du centre.

Les plans dans les taudis de Pigneto, la *borgate* d'Accattone est sordide, pleine de pauvreté et de décrépitude : il y a des baraques délabrées, des murs écroulés, des haies de fils de fer barbelés atteints par la rouille, des décharges de détritus. En général, la vie quotidienne est faite de crime, de violence et d'exploitation, ou de petits boulots miséreux. La pauvreté est la préoccupation constante de ses habitants. Or, à travers divers moyens, la *borgate* est filmée par Pasolini comme un espace de beauté parce que hors de l'Histoire officielle des monuments, un espace sacré car la *borgata* dessine une image de premier jour, de chaos tant elle est dominée par la matière brute, le tuf, la boue, la poussière.

Pasolini a comme lieux de prédilection les quartiers de construction nouvelles, situés dans la partie est de Rome. Mais l'action dramatique se déroule également dans les périphéries (ou *borgate*) qui encerclent le centre et ses quartiers populaires du XIXème siècle, comme *Testaccio*, qui est intégré à la Rome antique. Le centre historique apparaît que très rarement dans le film, à l'exception du *Ponte degli Angeli* et de *Via Baccina*.

Ce lieu indéfini de la *borgate*, loques résiduelles des constructions fascistes, la *borgate* est une pratique d'espace toute particulière pour le cinéaste, car elle déploie des tactiques contre la stratégie immobilière et institutionnelle. La *borgate* est alors une allégorie qui lie le présent industriel italien et le passé préhistorique. Elle est la différence entre les deux temporalités. En d'autres termes, la *borgate* est l'allégorie du passé mythique, communautaire : en même temps, elle est la persistance de ce passé dans le présent et elle est sa perte ; elle représente en quelque sorte la distance incommensurable entre deux réalités co-existantes. Cette allégorie permet au cinéaste de réfléchir sur l'Histoire car il en fait un lieu de résistance, un espace non homologable aux aménagements urbains institutionnels et aussi un lieu de renouvellement poétique.

¹¹⁵ I.Insolera, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica*, edizione Einaudi, Torino 1971, page 121.

2) L'utilisation de Bach : de la chair au retable

« La qualité que Pasolini possédait de façon rare était donc, non l'humilité, mais quelque chose de bien plus difficile à découvrir : l'amour de l'humble, et je voudrais dire la compétence en humilité. Le monde de Pasolini est habité d'êtres indigents, dont la tradition n'avait pas encore pris note. Pasolini arrive à Rome comme un paria et il connaît la périphérie et l'abjection de la misère. Respectant le principe du « sublime d'en bas » de Flaubert (...) le Pasolini des romans des faubourgs se renferme rigoureusement dans un horizon d'immondices »¹¹⁶.

Voici comment Pasolini décrit son rapport à la musique de Bach : « ogni volta che lo riudiovo mi metteva, con la sua tenerezza e il suo strazio, davanti a quel contenuto : una lotta, cantata infinitamente, tra la Carne e il Cielo, tra alcune note basse, velate, calde e alcune note stridule, terse, astratte. Come parteggiavo per la Carne ! Come mi sentivo rubare il cuore da quelle sei note, che, per un'ingenua sovrapposizione di immagini, immaginavo cantate da un giovanetto. E come, invece, sentivo di rifiutarmi alle note celesti »¹¹⁷. La musique de Bach donne naissance pour le cinéaste à une image conflictuelle, autrement dit elle est le lieu d'un choc conflictuel, brutal entre Chair et Ciel. Ce conflit prend consistance grâce à l'opposition qualitative entre deux types de sonorités, comme le dit clairement Pasolini : le registre moyen grave du violon, où les notes sont basses, chaudes et veloutées et les notes hautes, stridentes des aigus. Ainsi le registre moyen « chante » des notes incertaines, se fondant les unes aux autres, tandis que le registre haut les sublime. C'est en Septembre 1943 que Pasolini, appelé sous les armes, rejoint Casarsa, le village natal de sa mère, et découvre Jean Sébastien Bach. C'est grâce à la

¹¹⁶ Gianfranco Contini, « *Témoignage pour Pier Paolo Pasolini* », intervention à la bibliothèque municipale de Novoli, Mars 1980.

¹¹⁷ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte, tomo II*, a cura di W.Siti e S.De Laude, edizione Mondadori, Milano 1999, pages 2878/28789. « Chaque fois que je l'écoutais, elle me mettait, avec sa tendresse et son déchirement, devant cette réalité : une lutte chantée indéfiniment, une lutte entre la Chair et le Ciel, avec certaines notes basses, veloutées, chaudes et d'autres stridentes, cristallines et abstraites. Comme je soutenais la Chair ! Comme je sentais que ces six notes me volaient le cœur, et que par une ingénue superposition d'images, j'imaginai chantée par un jeune homme. Et comme, au contraire, je me refusais aux notes célestes », traduction personnelle.

violoniste slovène Pina Kalc¹¹⁸, elle aussi réfugiée à Casarsa que Pasolini s'imprègne de la musique de Bach à la manière d'une rencontre-choc, fulgurante.

Dans *Accattone*, Bach est utilisé comme une réminiscence, et c'est surtout le passage du cœur final du *Matthäus Passion*¹¹⁹ qui sera utilisé comme leitmotiv pour la figure du personnage principal. L'utilisation de ce motif musical fait surgir une contamination stylistique entre deux mondes celui de la misère des *borgate* et celui élevé d'une musique sacrée, avec un impact particulièrement poignant pour le spectateur. C'est véritablement la musique de Bach qui élève Accattone, lui faisant « déborder » du cadre de son personnage. Ainsi, c'est grâce à la musique qu'Accattone, pauvre bougre, mendiant de *borgate*, miséreux surgit sous nos yeux, c'est cette musique qui lui donne corps et révèle son existence, tour à tour courageuse ou vile, au monde extérieur de la *borgata*, c'est-à-dire nous spectateurs. La *Matthäus Passion* l'élèvera littéralement au plus haut point puisque il quittera la poussière terrestre où il a toujours vécu pour mourir et accéder ainsi à un autre monde. Ainsi, s'il parvient à un sauvetage, ce n'est pas du à un salut de son âme (comme pourrait l'indiquer le signe, d'ailleurs inversé, de croix que fait Accattone au moment de mourir), mais ce qu'il parvient à sauver, avec l'aide de la Passion selon Saint Mathieu de Bach est son humanité.

En effet, si tout au long du film, la musique que choisit Pasolini tend à conférer un caractère de sacralité à des personnages miséreux, poussiéreux, dont l'exposition à l'écran est toute charnelle (rappelons que la toile de fond est bien le commerce des corps puisqu'Accattone deviendra proxénète), seule la mort d'Accattone nous permet d'accéder à son humanité. Il y a un élément important à remarquer, ce motif musical de la *Matthäus Passion* annonçant la mort d'Accattone est également repris par Pasolini dans *Il vangelo secondo Matteo* réalisé en 1964, conférant à Accattone un rapport charnel avec le sacré. En effet, selon Auerbach, « le Christ évoluait dans la vie ordinaire du petit peuple palestinien, il parlait aux pauvres, aux prostituées, aux

¹¹⁸ « Pina et son violon (...) Oh ! Combien de doux dimanche avons-nous passé cet hiver et ce printemps, grâce à la poésie frioulane et à la musique de Pina ! (...) Mon cousin Nico et moi, nous nous en souvenons comme les plus beaux moments jamais vécu ! », P.P.Pasolini, *Quaderni Rossi* (1943/1949), publiés partiellement in *Pasolini. Una vita*, Nico Naldini, edizione Einaudi, Torino 1989, traduction personnelle.

¹¹⁹ *La Passion selon Saint Mathieu* est une œuvre vocale monumentale (elle dure environ 2H45) composée par Jean Sébastien Bach en 1727 ou 1729.

malades, aux enfants »¹²⁰, ce qui correspond précisément à la conception pasolinienne du Christ : il est humain et charnel, et peut même revêtir l'aspect marginal d'un sous-prolétaire comme Accattone. Cette conception correspond précisément à celle de Pasolini, c'est à dire celle d'un Christ évoluant parmi les hommes, fait de chair, pouvant même figurer un marginal, un sous-prolétaire sous les traits d'Accattone. Dès lors, la musique sacrée de Bach, traditionnellement emblème d'une classe cultivée bourgeoise, transposée dans le monde des *borgate*, brise la convention descriptive inhérente au cinéma, qui choisit de préférence des musiques populaires pour commenter des scènes de gens communs, ou des musiques d'églises pour des scènes religieuses etc... Ici, la fonction de la *Matthäus Passion* n'est pas de commenter mais de doter le film d'un caractère sacré. Ainsi, dans la séquence de lutte entre Accattone et son beau-frère, cette contamination entre le sacré de la musique et le profane de la *borgata* atteint son paroxysme en une contamination sur le mode de la souillure. Souillure car ce qui était laid et misérable atteint soudainement la qualité d'exceptionnel, autrement dit pour reprendre Flaubert, la vie d'Accattone et les siens devient le « *sublime d'en bas* »¹²¹ par contamination du sublime de la musique de Bach.

3) Rome sans profondeur : Giotto

Rome n'est pas traitée comme un paysage, mais comme un fond, comme si au fond Pasolini souhaitait ramener l'image tridimensionnelle cinématographique à l'image bidimensionnelle picturale. Les références à la peinture sont certes visibles dans sa trilogie romaine, mais bien plus que ce motif figuratif, il faudrait chercher dans le rapport à l'image lui-même, les liens anachroniques qu'entretient le cinéaste avec la pellicule.

Ainsi il dit « je ne parviens pas à concevoir des images, des paysages, la composition de figures, en dehors de ma première passion picturale, médiévale, qui

¹²⁰ Erich Auerbach, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, édition Gallimard, Paris 1977, page 105.

¹²¹ Gustave Flaubert, *Lettre à Louise Colet du 4/5 Septembre 1846 in Correspondance*, Tome 1, édition La Pléiade, Paris 1980, page 328.

PLANCHE 1

Accattone – Rome sans profondeur

1



2



3



4



5



6



7



8



n'a d'autre perspective que l'homme. Par conséquent, quand mes images sont en mouvement, elles sont en mouvement un peu comme si la caméra s'approchait d'elle sur un tableau ; je conçois toujours le fond comme le fond d'un tableau, comme un décor, et c'est pour cette raison que je l'attaque toujours frontalement. Et les figures se déplacent toujours sur ce fond de manière symétrique, en tout cas, chaque fois que c'est possible : gros plan contre gros plan, panoramique aller contre panoramique retour, régularité rythmique (si possible ternaire) dans le choix des cadres (...) Cela explique que ma caméra se déplace sur des fonds et des figures ressenties principalement comme immobiles et nettement mis en relief par un traitement en clair-obscur»¹²².

Ainsi la topographie d'Accattone pourrait laisser penser à une tentative de rendre la spatialité et l'architecture de la ville, mais en réalité dès les premiers plans, le spectateur se rend compte que l'image des corps domine sur tout. Le *Pigneto* (maison d'Accattone et le bar) apparaît dès les premiers plans construit comme un fond stylisé, malgré qu'il s'agisse d'un lieu réel et non reconstruit en studio. Les séquences qui suivent, lorsqu'Accattone mange sous le *Ponte degli Angeli*¹²³, poursuivent avec cohérence la même composition visuelle. Le cadre est construit sur deux axes parallèles : Accattone au premier plan, le pont à l'arrière-plan, sur le fond. Accattone est légèrement décentré sur la droite, sur l'arrière gauche il y a la statue de l'ange : la relation de contiguïté entre les deux figures suggère avec évidence la clé de l'action dramatique. Le plan est construit comme un tableau, une surface plane, exacerbant les effets de matière, notamment grâce aux modulations de lumière. Ainsi, le *Ponte degli Angeli*, cette structure architecturale colossale et imposante qui permet la percée dans la profondeur puisqu'il s'agit d'un pont n'a plus ici aucune profondeur : vu de façon frontale, le pont a perdu sa fonction de parcourabilité, il n'est que surface plane.

¹²² P.P. Pasolini, extrait du *Journal au magnétophone 3 et 4 Mai 1962*, texte repris dans Pier Paolo Pasolini, *Ecrits sur la peinture*, éditions Carré Arts et esthétique, Paris 1997, page 32. Voir le texte complet en Annexe 3.

¹²³ Nous renvoyons le lecteur à la Planche 1, ci-contre.

Pour des raisons pratiques nous n'avons pas pu reproduire tous les photogrammes de chaque séquence que nous présenterons. Notre choix, a cependant tenu compte de la continuité rythmique afin de conserver une logique interne. Les séquences présentées ci-après ne sont donc pas celles strictement mises en scène par P.P. Pasolini.

La sensibilité picturale de Pasolini rappelle la conception spatiale de Giotto pour *La Cappella degli Scrovegni* de Padova (Padoue) construite en 1303, le décor filmé se présente comme un fragment du réel qui acquiert instantanément une valeur métaphorique et symbolique. A l'instar des fresques de Giotto, les décors du film se veulent concrets et historiquement déterminés (la Rome des années soixante), mais les images se construisent sur un plan symbolique, la Rome pasolinienne est une Rome anachronique, en contretemps avec son époque. Une telle insistance sur le Trecento italien n'a pourtant rien d'anecdotique. Jamais plus, ni avant, ni après, il n'y aura un art qui ne soit plus proche du langage, du style, de l'éthique du peuple, que celui de Dante et de Giotto. Expression de la culture populaire, cet art était aussi possédé par le peuple, comme le rappelle Boccaccio¹²⁴, les boutiquiers florentins connaissent *La Divine Comédie* par cœur. La caractéristique fondamentale du Trecento est sa sensualité. Il s'y dévoile la forme, la substance, la dimension, c'est-à-dire le goût pour la matière. Voilà, ce qui séduit Pasolini, dont le cinéma désire la matière.

Le Ponte degli Angeli et la péniche sur le *Tevere* juxtaposent verticalement deux décors et deux mondes qui s'opposent : la borgata et le pont, c'est à dire l'excentrement, et celui qui sert à produire du lien entre les hommes : le pont.

Joubert-Laurencin décrit ainsi ce principe « filmer la banlieue ne signifie pas seulement porter sa caméra dans les lieux excentrés de l'agglomération, mais hanter le centre-ville : importer un regard excentré sur le centre »¹²⁵. En adoptant ce regard excentré sur son époque parce qu'empreint de références picturales du XIII^{ème} siècle, Pasolini filme véritablement les lieux et les architectures du centre de Rome (très peu présentes dans *Accattone*) comme si elles étaient en léthargie, en attente d'un hypothétique retour : *Le Ponte degli Angeli* est exilé, sur le bord du cadre, démythifié puisque cadré frontalement, mais pourtant il demeure. Il hante l'image et l'action dramatique : *Accattone* n'aura aucune rédemption possible, et se lance face à un destin inéluctable. La frontalité, c'est surtout la sacralité pour le cinéaste : « sacralité. Frontalité. Et donc religion. On a souvent parlé de la religion profonde d'*Accattone*, de la fatalité de sa psychologie. Les objectifs eux-mêmes se limitaient rigoureusement au 50 et au 75 : des objectifs qui alourdissent la matière, exaltant les reliefs et les contrastes (...) »

¹²⁴ Giovanni Boccaccio, *Opere Volgari*, édition Bibliolife, Paris 1990.

¹²⁵ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini : portrait du poète en cinéaste*, éditions Cahiers du cinéma, Paris 1995, page 56.

Pasolini fait subir à son décor un processus de sacralisation rituel, au sein duquel sont isolés les éléments caractéristiques de cet espace : les statues des anges du pont et les baigneurs du fleuve. Il construit l'image de la ville sur deux pôles dialectiques : l'antique et le contemporain, mais l'antique pasolinien est celui des ruines romaines, tandis que l'architecture de la ville du Quattrocento et baroque est complètement ignoré. En effet, du *Ponte degli Angeli*, Pasolini s'intéresse uniquement à l'aspect de la symbolique chrétienne lié à l'image des anges et non pas à l'architecture dans laquelle ils sont insérés et qui les entoure : c'est la figure de l'ange qui l'intéresse soit un fragment du monument et non pas le monument dans son intégralité et sa magnificence. Ainsi les anges représentent la pureté et la transcendance des origines chrétiennes, une vision qui est également appliqué à Accattone même si le personnage est hors de toute chrétienté, il conserve cette innocence et cette pureté d'une origine préchrétienne.

Le contemporain, lui, est représenté par les borgate et sa nature prémoderne, symboliquement liée à l'image de la Rome antique. L'opposition des espaces urbains est donc uniquement apparente : ces derniers définissent la géométrie de l'action dramatique et le parcours existentiel des personnages sans aucune fracture. Si fracture il existe, elle se manifeste par l'absence : les quartiers et les immeubles de la Rome bourgeoise sont totalement exclus des images filmiques. Ils n'existent même pas virtuellement, hors-champ. Le « rien » n'a pas le droit à la représentation.

II Corps sous-prolétaires, corps anachroniques

Cette remémoration d'un passé immémorial, ce sont avant tout les corps sous-prolétaires, ces corps pauvres qui en font l'expérience chez Pasolini. Le corps devient le réceptacle d'une mémoire ancestrale, comme si ce corps faisait l'expérience du sentir de « l'hier », mais un hier non pas directement vécu par le personnage, une sorte de résidus de passés lointains, mais comme un trace d'un sentir. Ainsi, dans l'intonation d'un accent, dans leur simple présence charnelle, les corps d'Accattone et des *ragazzi di vita* portent en eux un passé qu'ils ignorent au sens strict pour ne l'avoir jamais vécu. Cette ignorance est certainement la garantie du ré-affleurement d'un temps hors de toute connaissance. C'est en étant ignorants qu'Accattone et ses amis peuvent permettre la résurrection de ce passé. C'est de leur ignorance que naît l'anachronisme de leur corps.

Accattone, par sa présence physique, permet d'actualiser toutes les potentialités oubliées par le cours de l'histoire. Pasolini réalise donc une histoire écrite à partir des corps pauvres et discrédités car ils sont les seuls capables d'héberger en leur chair un passé jamais vécu. Tous les personnages, les espace de la pauvreté, de l'immondice permettent la résurrection d'un passé immémorial, Pasolini explique son sentiment lors de la préparation du tournage : « j'ai passé, ainsi les plus beaux jours de ma vie. J'avais à l'esprit tous les personnages. (...) Les visages, les corps, les rues, les places, les baraques, les fragments de grands bâtiments, les parois noire des gratte-ciels, la boue, les haies, les champs de banlieue jonchés de briques et d'ordures : tout se présentait sous une lumière fraîche, neuve, enivrante, tout avait un aspect absolu et paradisiaque.

1) Corps pauvres, corps archaïques

Il faut une fois encore faire un retour au texte pour comprendre ce que sont les corps pour Pasolini, non pas un texte théorique, mais un texte d'un souvenir fondateur de sa pratique ultérieure. Un texte émergeant de l'enfance du poète, écrit à Belluno (Vénétie), une sensation ressentie alors que Pasolini n'avait que trois ans : « les jambes, chez ces garçons, qui jouaient dans les jardins publics, en face de chez moi, me frappaient plus que tout. Et surtout cette partie convexe à l'intérieure du genou, là où en se pliant pour courir, les nerfs se tendaient dans un mouvement élégant et violent. Je voyais dans la détente de ces nerfs un symbole de la vie que je devais encore atteindre : je me représentais 'l'être grand' dans ce geste de jeune garçon en pleine course. Je sais maintenant que c'était un sentiment de sensualité aiguë. Quand je l'éprouve de nouveau, je ressens très exactement dans mes viscères l'attendrissement, l'affliction et la violence du désir. C'était le sens de l'inaccessible, du charnel, un sens dont le nom n'a pas encore été inventé. Mais je l'inventais, et ce fut '*teta veleta*'. Déjà, à la vue de ces jambes pliées dans la fureur du jeu, je me dis que j'éprouvais *teta veleta*, quelque chose comme une chatouille, une séduction, une humiliation »¹²⁶. Ce *teta veleta* est une formation verbale qui ne représente rien, ne signifie rien, mais exprime dans son émergence toute la présence vivante d'un

¹²⁶ P.P. Pasolini, *Qui je suis*, édition Arléa, Paris 1999, page 58.

corps qui n'est jamais objet mais expression¹²⁷. *Teta veleta* c'est aussi ce qui produit dans le corps du cinéaste l'émergence non pas de souvenir d'enfance, mais de bloc d'enfance dans le présent, expression deleuzienne qui surgit en lui comme par bouffées. *Teta veleta* fait donc surgir le corps en tant qu'événement.

Le corps d'Accattone est événementiel, un corps de passage, toujours en mouvement. Son être c'est son événement, sa promenade. Dans *Accattone*, il y a toujours des corps pauvres, en haillons et leurs apparitions, leurs déplacements dans un espace lisse, plat. Le corps oppose ainsi sa misère à la beauté immobile picturale du fond, de l'espace. Mais pourtant, ces corps ne sont pas pure matérialité, ils possèdent eux aussi une forme d'aura, de flux de sacralité. Et c'est justement grâce à leur statut de corps de misère qu'ils acquièrent une part de sacralité. Carlo, personnage principal de *Petrolio* en fera bien vite l'expérience : « Carlo n'avait pas encore compris quel lien intime et suprême existait entre pauvreté et corps : comment le corps en était avantagé, préservé tel qu'il était ainsi, dans sa pâte populaire qui était santé, innocence, barbarie, criminalité : bien loin du sentiment de faute, de banalité et de la vulgarité »¹²⁸.

Mais comment leur advient cette part de sacré ? C'est justement dans l'interaction de son corps sans cesse en déplacement et de l'espace qu'il l'entoure, que le corps d'Accattone devient auratique : un sacré lié donc à l'immondice, qui se love dans les eaux croupissantes du Tibre à la fois immonde et céleste, dans les terrains vagues souillés de déchets. C'est donc un sacré très éloigné du sacré divin chargé de bonté. Ici, le sacré des corps émane de la violence de la vie. La sacralisation du corps est donc déflagration, Pasolini le dit lui-même : « quand je fais un film, je me mets en état de fascination devant un objet, une chose, un visage, des regards, un paysage, comme s'il s'agissait d'un engin où le sacré fut en imminence d'explosion »¹²⁹.

¹²⁷ Voir à ce propos, le très beau commentaire de Giorgio Passerone in *La Linea astratta*, edizione Guerini Studio, Milan 1991, page 281.

¹²⁸ P.P. Pasolini, *Petrolio*, Note 43a, traduction de Jean de Ceccatty, édition Gallimard, Paris 2006, page 205.

¹²⁹ P.P. Pasolini, *Les dernières paroles d'un impie. Entretiens avec Jean Dufлот*, édition Pierre Belfond, Paris 1981, page 121.

Si cette sacralisation est explosive, elle emmène toujours le corps du côté du passé, car « l'expérience existentielle est un mystère par excellence du passé »¹³⁰. Ainsi, le corps réel d'Accattone est du passé, un passé lointain indéterminé, une survivance de l'archaïsme dans le présent de la Rome des années soixante. Parce que ce corps pauvre porte en lui le temps d'avant le temps des origines, il sue par ses pores du temps mythique, d'un autre rapport au monde. L'événement-corps pasolinien surgit sous le mode d'une révélation païenne, comme si c'était la première fois qu'il apparaissait dans l'histoire du monde. C'est parce qu'il est pauvre, que le corps devient sacré, et porté vers le temps de l'immémorial : c'est un corps archaïque surgissant, explosant au moment même de sa disparition, faisant naître une brèche, une béance dans la temporalité.

2) Le regard-caméra : le temps de la coupure

« Les yeux seuls sont encore capables de pousser un cri. »¹³¹, voilà la manière dont nous pourrions commencer. Le regard-caméra est une interpellation violente, sans appel, ni pitié pour le spectateur. Celui, qui pour un instant s'extrait de la fiction, pour nous regarder en face, nous fait violence. Violence d'abord car ce regard perturbe notre position confortable, lointaine lorsque nous sommes au sein d'une fiction. Le regard-caméra nous rappelle donc que nous sommes que dans ce jeu de dupe, de croyance mêlée de doute qu'est l'expérience cinématographique. Le regard-caméra brise donc le jeu. Ce regard nous fait violence également parce que fixer l'autre de façon insistante nous rappelle que l'autre nous ressemble. Cet autre, au premier abord lointain, fantomatique, là sur l'écran, devient brusquement chair et corps, proche.

Pasolini, dans *Accattone* construit une véritable puissance d'interpellation du spectateur (puissance que l'on retrouve notamment dans le tableau *Les Ménines* de Vélasquez avec la direction des regards des personnages accentuée par le reflet du peintre lui-même dans le miroir), c'est-à-dire cette même façon de donner au

¹³⁰ P.P. Pasolini, *Petrolio*, Op.cité, page 281.

¹³¹ René Char, *Feuillets d'Hypnos*, édition Gallimard, Paris 2007, page 52.

PLANCHE 2

Accattone – Regard caméra : le temps de la coupure

1



2



3



4



5



spectateur puis de lui retirer la maîtrise et la jouissance du regard¹³², de le rejeter dédaigneusement et impérieusement. Ainsi, le long-regard caméra d'Accattone au début du film, qui nous est adressé semble très naturel. Mais, dans la séquence où le proxénète napolitain passe à tabac les prostitués son regard interpelle le spectateur¹³³. Le « bourreau » regarde la caméra et s'apprête à massacrer la prostituée dans le terrain vague. Ce regard implique le spectateur durement : il lui fait violence.

Tandis qu'Accattone, lui, apparaît en volte-face, filmé avec une frontalité très forte, il n'y a pas directement dans ce plan de regard-caméra, mais ce regard marque le temps de la coupure. Si le lien avec l'histoire est présent dans les films pasoliniens, notamment à travers la question des corps sous-prolétaires qui dispensent d'une certaine manière leurs dernières lumières, telle les lucioles en voie de disparition, dans *Accattone* c'est sans doute à travers la question du drame baroque, envisagé par Benjamin, que la réflexion s'oriente plus nettement vers la réflexion de la question de l'histoire.

L'arrêt dialectique pour reprendre les termes benjaminien, constitue la possibilité même du passage à un temps tragique, voire un temps messianique. Or, cette notion de coupure est loin d'être étrangère à Pasolini, lequel introduit dans *Accattone* des coupures dans le récit filmique par l'irruption de regards-caméra qui interpellent le spectateur et trouvent le tissu diégétique.

¹³² Pour plus de détail sur ce point, nous renvoyons le lecteur à Casetti Francesco, *D'un regard l'autre- Le film et son spectateur*, édition Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1990

¹³³ Voir à propos de cette séquence la Planche 2 ci-contre.

Peut-être la réalité n'est-elle que la douleur et la représentation est-elle née de là ?

Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes VII*, Page 116

3) Une réalité immémoriale

Si Pasolini s'empare de la réalité, il le fait sous un mode bien particulier, son mode d'être au monde pourrions-nous dire, c'est-à-dire celui « de la force du passé ». Il se pose en tant que défenseur de la tradition et d'une certaine manière, le cinéaste est à la fois provocateur et réactionnaire. Son réel a bien les yeux tournés vers le passé en tant qu'il ne pourrait s'identifier « au principe de réalité » (freudien) qui ne serait qu'une manière de se soumettre au présent, à l'actuel. Ce refus de l'actuel s'inscrit en quelque sorte avant toute production artistique car ce refus est une position de l'homme face au monde, c'est un choix existentiel. Les personnages d'*Accattone* semblent eux aussi bouleversés par ce rapport au monde, ou plutôt serait-il plus juste de dire qu'ils ressentent que « *la vraie vie est absente* » et semblent nous dire « *nous ne sommes pas au monde* »¹³⁴. Or, s'ils ne sont pas au monde sur le mode de l'actuel à l'instar de Pasolini, ils le sont malgré tout sous le mode du présent.

Ainsi, si Pasolini défend le passé, la plus grande réalité du passé, c'est contre la déréalisation opérante que produit la tout juste naissance de la société de consommation des années soixante : c'est donc une réponse pour le présent, en faveur de la jeunesse pleine de vitalité des borgate. Cette réalité vitale du passé s'oppose à l'actuel au sens où ce dernier efface toutes les potentialités virtuelles : le réel n'est donc que l'opposé de l'actuel pour le poète. En ce sens, nous pourrions rapprocher les conceptions pasoliniennes de celles de Deleuze dans la mesure où l'actuel ne fait que disparaître le virtuel, le réel serait alors un passé pur.

Pasolini écrit d'ailleurs à ce propos dans *Petrolio*¹³⁵ que la signification du réel se trouve dans le passé. Il ne s'agit pas d'effacer le présent sous le passé, mais de présenter « le présent sous le masque du passé »¹³⁶.

¹³⁴ Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, in *Délires-Vierge folle, L'époux infernal*, édition Folio classique, Paris 2004, page 188.

¹³⁵ P.P. Pasolini, *Petrolio*, traduction de René de Ceccatty, édition Gallimard, Paris 1995.

Il faut cependant distinguer trois modes de rapport au passé qui n'ont pas tous la même valeur. Le premier, le plus nocif, dirions-nous car uniquement garant de la tradition officielle est celui de la permanence du passé se glissant dans une réalité ou un corps par défense sécuritaire. C'est la tendance fasciste, trop souvent attractive que le cinéaste refuse.

La seconde, est ce maintien du passé au moment même ou il est en train de s'éteindre face à la vitesse des rapports destructeurs qu'impose le capitalisme moderne. C'est ici que cette permanence du passé contre l'actuel est liée chez Pasolini au culturel : il s'agit de défendre les cultures en voie de disparition (dialectes locaux en Italie), ou bien celles plus lointaines prises sous la menace de l'acculturation comme dans le Tiers-monde. Le passé serait alors cette traîne fantasmagorique suivant les corps sous-prolétaires d'*Accattone* et de ses amis : elle marque leur vêtements, leurs postures, leur langage comme une forme auratique¹³⁷. Cette empreinte quasi spectrale du passé que possède les corps des personnages d'*Accattone*, ces figures se déplaçant sur un fond en surface plane, les effets de lumière sur le noir et blanc de la pellicule (rappelant inévitablement une technique picturale) transfigurent ces corps, ils ont une ultime lueur : ce sont *des corps-lucioles*¹³⁸ qui se nichent dans une réalité hors du temps qui ne les a pas encore détruits.

Cette dimension auratique du passé à la fois au niveau individuel, charnelle et culturelle, aboutit à l'émergence d'un autre passé à l'œuvre, plus ancien encore, un archaïsme immémorial¹³⁹, qui se love dans la sacralisation pasolinienne de la réalité. En effet, pour le poète la réalité est sacrée, et le mythe est réalité sans aucune contradiction. Pour donner assise à cette conception, Pasolini la transpose dans son

¹³⁶ P.P. Pasolini, *Confessions techniques, Automne 1965*, in *Ecrits sur la peinture*, édition Carré Arts et esthétique, Paris 1997, page 69.

¹³⁷ Cette notion d'aura n'est pas sans rappeler les conceptions benjaminienes. En effet, le passé est à concevoir chez Pasolini comme une instance de vie sur le point de disparaître, et dont l'éclat n'est jamais aussi puissant que lorsqu'il décline. Voir notamment Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, édition Allia, Paris 2003.

¹³⁸ Cette expression fait référence au célèbre Article des Lucioles, paru sous le nom « *Le vide du pouvoir en Italie* », in *Corriere della Sera*, 1^{er} Février 1975, disponible dans les *Ecrits Corsaires*, édition Champs Contre-champs Flammarion, Paris 2004, page 180.

¹³⁹ Nous empruntons cette expression à René Scherer dans le très bel ouvrage de ce dernier et de Giorgio Passerone, *Passages Pasoliniens*, édition Septentrion Presses Universitaires, Lettres et civilisations italiennes, Lille 2006.

geste technique. Ainsi, la sacralité technique¹⁴⁰ qu'il met en place contribue à créer cette réalité immémoriale : ses personnages-figures prennent l'aspect de la pierre spongieuse comme au tympan des églises, les contrastes lumineux ajoutés à la frontalité de la prise de vue, font de ses personnages, des corps surgissant du fond, presque irréels, pour le moins hors de toute actualité, mais dans une irruption profonde de la sacralité du bas, des corps pauvres. C'est en ce sens qu'Accattone possède une temporalité spécifique, un caractère incomparable : le film ne se déroule pas dans la chronologie narrative, pas plus que dans l'immuable, mais dans un temps mythique. Car c'est bien ce traitement technique de la sacralité qui permet d'ouvrir la réalité sur elle-même, de la comprendre.

Un temps spécifique de la réalité enfin visible comparable à celui que Deleuze¹⁴¹ appelle *Aiôn* en l'opposant au temps de l'histoire narrée. Ce temps *in illo tempore* pourrait bien être celui de l'*abgioia*, nom idiosyncratique.

Un mot, dit-il, qui exprime « de la joie (*gioia*) et de la souffrance. En même temps. Depuis mon enfance, depuis mes premières poésies en dialecte du Frioul, jusqu'à la dernière poésie en italien, j'ai utilisé une expression tirée de la poésie régionale et plus précisément, 'provençale' : *abgioia*. Le rossignol chante *ab-gioia*, de joie, par joie... Mais *gioia*, dans le langage d'alors, avait une signification particulière de *raptus* poétique, d'exaltation, d'euphorie poétique. Ce mot est peut-être l'expression-clé de toute ma production (...) Le signe qui a dominé toute ma production est cette sorte de nostalgie de la vie, en ce sens de l'exclusion qui n'enlève pas l'amour de la vie, mais l'accroît »¹⁴².

Cette réalité immémoriale résistante au monde en mutation que traverse Pasolini, et cet amour de la réalité n'est pas cependant à entrevoir sur un mode transcendantal. Au contraire, la sacralisation de la technique ne renvoie qu'à cette réalité-ci, présente sous nos yeux, elle ne vise aucunement un ailleurs qui ne serait que déréalisant. C'est bien la réalité, pourrions-nous dire la basse réalité avec l'immersion dans les bas-fonds de la périphérie romaine qui intéresse Pasolini. Car, en fin de compte, c'est cette seule réalité qui est garante de la puissance de la vie, de

¹⁴⁰ Nous renvoyons le lecteur à l'article complet de P.P. Pasolini, *Confessions techniques*, Op.cité, page 61.

¹⁴¹ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Les éditions de Minuit, Paris 1985.

¹⁴² Pier Paolo Pasolini in *Pasolini l'enragé, dialogues avec Jean-André Fieschi*, documentaire réalisé par Jean-André Fieschi en 1966.

l'exaltation de la vie. C'est également en ce sens que la réalité du film *Accattone* est intempestive car elle est pure affirmation de vie hors de saison, en contretemps contrariant le projet de mortification des êtres de la société capitaliste.

Si la réalité pasolinienne est immémoriale c'est aussi et surtout parce que son origine est trop ancienne pour être connue. Ainsi, c'est peut-être dans *Petrolio* que l'écrivain maintient avec le plus de force l'idée d'une origine non advenue. La figure de la roue correspond au temps mythique d'avant la naissance, d'avant l'expulsion de l'être au monde, dans un sentiment de béatitude : « dans cette lumière obscure et sans fin, dans le cercle du désert comme dans un ventre puissant, le bambin goûtait le paradis »¹⁴³.

III Une origine perdue car non advenue

Le cinéaste est particulièrement sensible à la perte du paradis de l'enfance, lié à la relation maternelle, sans pour autant en être nostalgique, ainsi il dit : « Mon passé/ tel que me l'a assigné le destin/n'est rien d'autre qu'un vide inconsolé.../ et consolant. J'observe, en me penchant/ à ma fenêtre, ces deux gamins qui vont, légers,/ sous le soleil ; et je suis là, comme un enfant/que tourmente, bien sur, ce qu'il n'a pas connu, mais aussi tout ce qu'il ne connaîtra point.../Et en ces pleurs, le monde est une odeur,/rien d'autre : des violettes, des prés, que connaît bien/ma mère, et en quels printemps.../ Une odeur qui ondoie pour devenir, là/ où les pleurs sont doux, matière à expression/ nuance...la voix/ familière de cette langue folle et vraie/ que j'eus à ma naissance et que suspend la vie »¹⁴⁴. Ce que la vie suspend, cette perte de l'origine et du devenir-enfant est un motif récurrent de la figure pasolinienne qu'il n'aura de cesse de chercher et de restaurer.

Ainsi, dans *Qui je suis*, petit poème autobiographique, Pasolini relate une anecdote, de jeunes soldats (sans doute prostitués eux-mêmes) l'ont pris pour un jeune homme de vingt-quatre ans : « pauvres garçons, qui ont pris un enfant pour

¹⁴³ P.P. Pasolini, extrait de la poésie *Teorema*, édition Gallimard, Paris 1988, page 74.

¹⁴⁴ Pier Paolo Pasolini, extrait de *La religion de mon temps*, traduction José Guidi, édition bilingue Poésie Gallimard, Paris 2009, page 109.

PLANCHE 3

Vue du monte Testaccio – Environs de Rome – années soixante



quelqu'un de leur âge »¹⁴⁵. Un enfant, voilà comment se définit le poète. Son être au monde est celui de l'enfant et il refuse le passage à l'âge adulte, l'être enfin formé, fini¹⁴⁶. L'enfance c'est ainsi l'ouverture sur tous les possibles, un accès aux devenirs. Devenir-enfant, être et rester enfant, voilà une autre façon d'être hors de son propre temps de vie, une façon d'être inactuel. En ce sens l'inactualité pasolinienne résiderait bien avant tout dans un choix existentiel, avant toute production artistique. C'est l'homme qui refuse la chronologie de sa propre vie, avant celle de l'Histoire. Le poème nous indique aussi autre chose : ces jeunes gens ignorent la distance incommensurable qui sépare la jeunesse de l'enfance.

Il s'agit d'une infinie distance de celui qui tout en appartenant à ce monde ci, n'est pas de son actualité, mais vit, en arrière son enfance propre et celle d'un monde en train de disparaître et qu'il s'agit de retenir et d'exprimer poétiquement. En ce sens cette origine perdue peut s'apparenter à celle que décrit Walter Benjamin : « l'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais ce qui est en train de naître dans le devenir et dans le déclin. (...) Par conséquent, l'origine n'émerge pas des faits constatés, mais elle touche à leur pré et post-histoire »¹⁴⁷.

1) Le Monte Testaccio : l'autre visage de Rome

Le *Monte Testaccio*¹⁴⁸ est le nom d'un quartier populaire de Rome, déjà présent dans les premiers romans de Pasolini précédant *Accattone* : c'est le quartier de prédilection du jeune immigré du Frioul. Il y a dans le nom même donné à ce quartier un aspect révélateur du choix pasolinien d'établir ce lieu au cœur du film. Le

¹⁴⁵ P.P. Pasolini, *Qui je suis*, édition Arléa, Paris 1999, page 12.

¹⁴⁶ Rappelons que lors d'une interview filmée *Pasolini, l'enragé*, lorsque J.A Fieschi lui demande une définition de lui-même, Pasolini répond « c'est impossible, je suis l'infini ».

¹⁴⁷ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, traduction S.Muller, édition Champs Flammarion, Paris 1985, page 43.

¹⁴⁸ Voir la photographie ci-contre du Monte Testaccio dans les années soixante.

PLANCHE 4

Accattone – Monte Testaccio : l'autre visage de Rome



Testaccio est une colline aride qui ne fait pas partie des sept qui font la grandeur de Rome et pour cause.

Mons testaceus, en latin, est au sens propre un immense dépotoir constitué de tessons d'amphore accumulés durant l'Antiquité. Les innombrables couches séculaires de tessons (en latin *testae-tête*, d'où le nom du site) sont stratifiées en couches horizontales. Au III^{ème} siècle, ce quartier était véritablement la décharge du port voisin *Emporium*. Quant à « *accio* », il s'agit en italien d'un suffixe péjoratif, si bien que *Testaccio* peut se comprendre comme « sale tête », « vilaine tête ».

Le *Monte Testaccio*¹⁴⁹ est physiquement une grande décharge à ciel ouvert, un immense dépotoir d'ordures et de déchets archaïques devenu petite colline au cœur même de la ville : pas si étonnant que Pasolini lui accorde une telle importance. Lieu de ruines, n'appartenant pas au centre, ni même aux sept glorieuses collines fondatrices de Rome, le *Monte Testaccio* est le lieu oublié de l'histoire officielle de la Rome antique comme de celle moderne. C'est le lieu des rebus, de ces restes qui n'intéressent pas, le lieu qui manifeste la force du passé avec ses ruines, le lieu d'un fragment aussi car il est comme un échantillon isolé, cloisonné sur une colline : totalement séparé de l'architecture romaine classique. Il est, en ce sens, fragment du paysage minoritaire, d'une culture minoritaire, qui pourtant résiste avec force car « avoir eu lieu, c'est avoir un lieu »¹⁵⁰ malgré tout. En effet, le fragment même partiellement détruit existe de manière autonome, c'est un *artefact*, le reste, cette partie fragmentée qui symboliquement représente le tout (*pars pro toto*) disparu. Il renvoie à la différence entre la partie et le tout, exaltant ici la différence, la minorité. Le fragment *Testaccio* n'est que la tête d'un corps, ce corps est la totalité disparue.

Niant ainsi la culture uniformisante, autoritaire et officielle, *Testaccio* acquiert dans le paysage pasolinien une part de sacralité car il permet la résurrection d'une culture minoritaire archaïque éteinte mais dont pourtant la colline maintient encore présentes les traces sous formes de strates, de déchets. *Testaccio* est l'autre visage de Rome : rugueux, affichant les traces du passage du temps. Telles des rides, les couches stratifiées de ruines font de ce petit mont un lieu où la survivance d'une culture archaïque a encore le droit d'exister car elle n'est pas masquée par le fard épais et rigide de la culture officielle des quartiers du centre romain. C'est la « sale

¹⁴⁹ Voir la Planche 4, présentée ci-contre.

¹⁵⁰ Gérard Wacjman, *L'objet du siècle*, édition Verdier, Paris 1998, page 39.

tête », la « *sale gueule* » de Rome, la Rome d'en bas, oserions-nous dire *le visage effondré de Rome*.

Ruine vient du latin *ruere* (tomber, s'écrouler) donc du mouvement de la chute en train de s'accomplir : ce qui tombe vers le bas comme une fatalité. La plupart des termes employés dans les langues européennes, que cela soit l'italien *rovina*, le français *ruine*, l'anglais *ruin*, ou l'allemand *die ruine*, renvoient tous à cette même racine latine et présuppose l'idée de l'effondrement vers le bas.

Cependant, il faut émettre une nuance quant à la langue allemande. En effet le terme *die ruine* est calqué sur le modèle français au XVIII^{ème} siècle, tandis que le vocable plus ancien de *Trümmer* renvoie à une autre acceptation : à la question des restes, des fragments et de la trace. D'ailleurs lorsque Walter Benjamin¹⁵¹ décrit « l'ange de l'Histoire » (*Angelus Novus*) du tableau de Paul Klee, il utilise précisément le terme de « *Trümmer* » : restes, débris, décombres ou gravats abandonnés par l'Histoire. L'effondrement est ici lié à la dégradation. La dégradation au sens religieux du terme comprend également l'idée d'une chute vers le bas : par ses actes, descendre d'un grade, aller vers la décadence morale des petits escrocs d'Accattone. C'est évidemment aussi la Chute initiale, hors du Paradis Terrestre, entraînant l'homme vers le bas que rappelle le *Testaccio*. Il est le lieu hors de la religion qui s'oppose aux imposantes architectures du richissime Vatican. Ici se joue le retour à un monde primitif et païen car ce mont s'oppose à la rigidité et la froideur de la religion chrétienne.

Le *Monte Testaccio* serait en ce sens l'élément physique paysager d'une allégorie de la chute, ou en termes pasoliniens « d'une conversion à l'envers »¹⁵² : il rend possible le mouvement vers le bas, une conversion qui part du haut vers le bas hors de toute référence morale chrétienne, un lieu préchrétien, « un purgatoire assoupi »¹⁵³ sous la poussière. Fait de stratifications de ruines, le *monte Testaccio* témoigne aussi de la suspension du temps : *c'est le gel du temps*. Une fois ce mouvement de chute accompli, on ne peut aller plus loin. Ce retour vers le sol, la chute vers le bas, liés à la loi de la gravitation universelle, peut être interprété chez

¹⁵¹ Walter Benjamin, *Thèse sur la philosophie de l'histoire*, édition Denoël, Paris 1971.

¹⁵² « Una converzione alla rovescia » in *Les dernières paroles d'un impie, Entretiens avec Jean Duflo*, Op.cité, page 134.

¹⁵³ P.P. Pasolini, *Les anges distraits*, édition Folio, Paris 2001, page 98.

Pasolini comme la marque symbolique d'un retour vers l'origine, vers la terre, vers ce qui serait de l'ordre de l'archaïque. Toutes ces strates, tombées au sol, brutes, depuis leur état fragmenté vont progressivement se désagréger jusqu'à revenir vers un état qui serait de l'ordre de *l'informe* : des débris, un tas, un reste.

Ces ruines, choses qui « ont fait leur temps » n'appartiennent pourtant pas seulement à un passé révolu ou disparu, elles deviennent « des réceptacles inépuisables de ressouvenirs »¹⁵⁴, elles sont devenues matière à survivance, des machines à mémoire. Elles tracent la mesure dans un champ qui éponge l'histoire car les ruines marquent le temps. Elles marchent avec nous, elles nous questionnent, tout comme elles soulèvent les modes d'inscription du passé dans la mémoire. Dès lors, la ruine sert de support à la perception de l'écoulement du temps et son inéluctable dégradation. La ruine est un arrêt sur image, et pourrions-nous dire une image dialectique au sens où la concevait Walter Benjamin. Autrement dit, la ruine saisit un instant dans l'écoulement du temps ; un état instable et éphémère pris dans l'instant du maintenant (un état présent partiellement dégradé) et un état futur qui à terme conduira à la dégradation totale de l'édifice.

Figure de l'entre-deux, du seuil, stase intermédiaire entre nature et architecture, les ruines du *Testaccio*, par un double mouvement de projection dans l'avenir et d'actualisation du passé, permettent de modifier la perception de notre présent. Les ruines sont la trace de la béance, un trou dans le lieu, la présence du vide. Les cendres, quant à elles, ces *résidus des ruines* sont évidemment associés à l'éternel retour. Nietzsche affirmait d'ailleurs que « notre monde tout entier est la cendre d'innombrables êtres vivants »¹⁵⁵.

« *La ruine est un phare allégorique* »¹⁵⁶. Etymologiquement, l'allégorie c'est dire dans l'élément de l'autre. Ainsi, les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses. Elles nous poussent vers le fragment, l'imparfait. Images inachevées, elles procèdent de la dissolution et de la décadence. C'est au XX^{ème} siècle que les ruines procèdent de l'allégorie, s'approprient et accumulent des fragments. Les ruines rendent visible l'Histoire, son irréversibilité, son déclin. C'est en un sens, qu'il n'y a plus d'origine, cette dernière se retrouve projetée

¹⁵⁴ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle. Le livre des passages*, Op.cité, page 478.

¹⁵⁵ Cité par Jacques Derrida in *Feu la cendre*, édition Des Femmes, Paris 1999, page 43.

¹⁵⁶ Walter Benjamin, Op.cité, page 467.

au pluriel dans un tourbillon, pour reprendre le vocabulaire de Walter Benjamin. Construites à même les forces d'érosion, les ruines cherchent à rendre visible l'entropie, l'allégorie arrivant « au moment où le roc massif de la signification se fend »¹⁵⁷.

2) La périphérie romaine, effluves de l'odeur de l'Inde

En décembre 1960, Pasolini entreprend un voyage de deux mois avec Alberto Moravia en Inde, bientôt rejoints par Elsa Morante, pendant le tournage même d'*Accattone*. Ce détail bibliographique ne doit pas passer inaperçu car c'est bien dès la trilogie romaine et notamment le premier film *Accattone* que l'amour désespéré pour le tiers-monde se développe chez le cinéaste. Il ne faut pas se tromper d'époque, cet attachement ne naîtra pas plus tard, lors de la réalisation à proprement parler des films sur le tiers-monde (*Repérages en Palestine pour L'évangile selon Saint Mathieu* 1964, *Notes pour un film sur l'Inde* 1968, *Carnet de notes pour une Orestie africaine* 1968/9) comme nous pourrions le croire naïvement, mais est déjà présent, dès son premier film. En effet, « le déplacement de l'intérêt de Pasolini du sous-prolétariat romain des *borgate* à la misère du tiers-monde, clé que Pasolini a également fournie aux critiques, et sur laquelle on a beaucoup glosé, n'est pas aussi tardif qu'on le croit (...) on peut dire qu'il commence avant *Accattone* »¹⁵⁸.

Ainsi il dit : « j'aimais bien marcher, tout seul, en silence, apprenant à connaître, pas à pas, ce nouveau monde, de la manière dont j'avais connu, en marchant tout seul, en silence, la banlieue de Rome : il y avait quelque chose d'analogue : mais, maintenant, tout se dilatait et s'estompait dans un fond imprécis »¹⁵⁹. Et encore : « je rêvais du soleil en pleine nuit (en ayant conscience d'être en pleine nuit), un soleil radieux et superbe, d'autant plus macabre qu'il était radieux. Cela justement parce qu'il était un soleil rêvé dans la nuit, en pleine nuit. Ce soleil heurtait les visages, ou,

¹⁵⁷ Cicéron, *De l'orateur Tome II*, 351/54, édition Belles Lettres, Paris 1980.

¹⁵⁸ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, éditions Cahiers du cinéma, Paris 1995, page 53.

¹⁵⁹ Pier Paolo Pasolini, *L'odeur de l'Inde*, édition Folio, Paris 2001, page 31.

mieux, des 'gros plans' des amis d'Accattone au bar-péniche, sur le Tibre, les statues blanches du pont des Anges se profilant derrière eux.

Du fond de la nuit, une lumière ardente blanchissait les visages des amis d'Accattone, d'une blancheur qui avait quelque chose de mortuaire, de funèbre, la blancheur qu'ont les os des cadavres déterrés, abandonnés dans un après-midi d'été, dans la poussière »¹⁶⁰. Ce soleil en pleine nuit, écrasant les perspectives, ce soleil chargé de poussière sur la borgata *il Pigneto*, lieu d'habitation d'Accattone semble prophétiser les films tournés en Afrique.

« Or, c'était justement cette lumière, précisément, la chose extraordinaire. Et je ne le dis pas par poésie : mais parce que -dans ce cas particulier- la beauté de la lumière est d'une certaine façon fonction de mon récit. Il arrive souvent, effectivement, que la lumière soit si absolue, calme, profonde-conférant au ciel un bleu parfait- même s'il est à peine un peu voilé, clair, presque marin- qu'elle donne l'impression qu'elle n'appartient pas au présent, mais à un passé miraculeusement resurgit. »¹⁶¹

3) L'origine perdue, le temps de l'instant

*Kairos*¹⁶² est plus ancien que *Chronos*, c'est le temps du déploiement de l'essence du temps, le temps du présent de la rencontre : l'avoir-lieu comme tel, ce temps qui libère du temps vulgaire de la succession (ce temps commun, horizontal qui asservit et paralyse, englué au nom du principe de raison). L'instant est, au contraire, le temps vertical, le temps poétique qui déchire la fatalité temporelle, libère l'être enchaîné dans le temps prosaïque des comptes, l'instant c'est « le temps affolé, sorti de la courbure que lui donnait Dieu, libéré de sa figure circulaire trop simple (...) se découvrant comme forme vide et pure », ce temps qui « cesse d'être cardinal et

¹⁶⁰ Pier Paolo Pasolini, *Journal au magnétophone, tournage de Mamma Roma, 3 Mai 1962*, paru dans Pier Paolo Pasolini, *Ecrits sur la peinture*, éditions Carré, Paris 1997, page 27.

¹⁶¹ P.P. Pasolini, *Petrolio, Note 3a, Op.cité*, page 27.

¹⁶² *Kairos* est le dieu grec de l'occasion opportune, il s'oppose à *Chronos* le dieu du temps pensé dans son écoulement. *Kairos* est souvent représenté par un jeune homme ayant une épaisse touffe de cheveux à l'avant de la tête, une touffe qu'il s'agissait de saisir au vol lorsqu'il passait toujours trop vite.

devient ordinal, un pur ordre du temps »¹⁶³. Nietzsche lutte pour un présent qui serait la fondation d'un monde et l'ouverture d'un temps nouveau : l'instant éprouvé dans son instance et non plus l'instant instable et périssable, non pas cet atome de temps plus petit que toute durée que la science fait entrer dans ses calculs, mais le rassemblement d'un passé et d'un avenir dans l'éclosion d'un unique présent dont la cohésion ne doit rien à la dialectique. Plein de la fraîcheur du passé comme de l'imminence de l'avenir, ce présent contient le temps tout entier, il est le temps source.

L'instant¹⁶⁴ n'est pas le moment présent mais l'éclatement, la déflagration du temps lui-même, « la perpétuelle fondation du temps non chronologie », « la chronie en soi »¹⁶⁵ en laquelle se concentre la force et l'intensité du temps, qui excluent aussi bien l'éternité extratemporelle que celle du temps qui dérive de l'histoire. Selon Gilles Deleuze, « le passé se manifeste (...) comme la coexistence de cercles plus ou moins dilatés, plus ou moins contractés, dont chacun contient tout en même temps, et dont le présent est la limite extrême »¹⁶⁶. Le présent n'est qu'un « passé infiniment contracté »¹⁶⁷, qui lui préexiste toujours, il fait coexister des blocs de passés.

Comme le personnage d'Accattone pris dans la scission du temps, dans le futur et le présent (il rêve de sa propre mort), ou dans le présent et dans le passé qui, dans « le futur, font signe vers l'arrière, dans le présent sont comme absents »¹⁶⁸. Ainsi, Accattone toujours ayant été (voleur) et allant être (proxénète), est pris dans la division fondamentale d'un temps ainsi définit par Nietzsche comme immense pouvoir de la vie, non organique, qu'il ne parvient pas à relier, à contrôler : il est saisi par la puissance de l'instant.

¹⁶³ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, éditions Presses Universitaires de France, Paris 1996, page 119-120.

¹⁶⁴ L'instant est ce qui advient et fait époque : « tout ce qui est simple en nous, tout ce qui est fort en nous, tout ce qui est durable même est le don de l'instant » dit Gaston Bachelard dans *L'Intuition de l'instant*, édition Denoël, page 34.

¹⁶⁵ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Les éditions de Minuit, Paris 1985, page 128.

¹⁶⁶ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, *Op.cité*, page 130.

¹⁶⁷ Gilles Deleuze, *Op.cité*, page 130.

¹⁶⁸ Jean-Louis Leutrat, *Kaléidoscope*, édition Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1988, page 63.

Restitué dans sa simultanéité, excluant le présent en le faisant reculer et avancer tout à la fois, l'instant dévoile *Aïon*¹⁶⁹, royaume sans frontière de l'enfant selon Héraclite, c'est à dire le temps dans sa division incessante, infiniment divisible, diversion d'un passé qui n'est justement plus et d'un avenir qui n'est justement pas encore : « c'est le temps que l'on perçoit en regardant à travers le verre ou le cristal, le temps dans son double mouvement qui consiste à faire passer les temps présents, à remplacer un présent par un autre pour se consacrer au futur, mais qui, de même, conserve la totalité du passé, se laisse tomber dans une sombre profondeur »¹⁷⁰.

Ainsi, la chronologie d'Accattone ne correspond pas à une succession, mais résonne plutôt « dans un présent qui n'est toutefois que la frontière extérieure d'une coexistence de couches du passé » en ce sens qu'il dévoile la structure transcendantale du temps (au sens que Kant donne à ce mot) en faisant apparaître sa caractéristique la plus importante, sa virtualité, dévoilée par Shakespeare dans *Hamlet*, lorsque le fantôme surgissant d'un autre espace et jaillissant sous les yeux éberlués du prince danois lui fait prononcer la célèbre formule « le temps est hors de ses gongs »¹⁷¹, qui nous rappelle à la violence absolue de la naissance et du commencement qui suspendent le définitif. L'instant, cette accélération vertigineuse, ce précipice illumine l'existence en confrontant l'être à l'école du possible : c'est peut-être en ce sens qu'il faut appréhender la scène finale d'Accattone : plutôt que d'y déceler la réalisation d'une destinée toute tracée, Accattone mourant ne fait-il pas l'épreuve du temps de la vitalité et du devenir-enfant, celui du possible et de l'insouciance. Sa mort serait ainsi l'expérience du temps de l'instant, où il semble nous dire : « regarde ce portique (...). Il a deux faces. Deux voies ici se joignent, que ne suivit personne jusqu'au bout. Cette longue voie derrière dure une éternité. Et cette longue voie devant est une seconde d'éternité. Elles se contredisent, ces voies se heurtent de plein front ; et c'est ici, sous ce portique, qu'elles se joignent. Le nom de ce portique est là-haut inscrit : 'Instant' »¹⁷².

¹⁶⁹ *Aïon* est le temps de l'infini, Héraclite déclare : « l'*Aïon* est un enfant qui joue aux osselets, royauté d'un enfant », in *Fragments*, édition Flammarion, Paris 2002, page 29.

¹⁷⁰ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *Op.cité*, page 131.

¹⁷¹ William Shakespeare, *Hamlet*, Acte I, scène 5, *Op.cité*.

¹⁷² Friedrich Nietzsche, *De la vision et de l'énigme in Par-delà le bien et le mal*, édition Flammarion, Paris 2000, page 177.

La mort d'Accattone, exaltation de l'instant déflagrateur est alors à comprendre comme une explosion de vitalité et non pas de fatalité, de joie dans la souffrance (l'abgioia pasolinienne) et non pas d'anéantissement. Accattone est tragique au sens nietzschéen, au moment même où son corps chute, il lance « *mo sto'bene* »¹⁷³, sûrement parce que « le héros est gai, voilà ce qui a échappé jusqu'à maintenant aux auteurs de tragédie »¹⁷⁴. Une remarque, qui elle, n'a pas échappée à Pasolini. La mort d'Accattone rend donc compte d'une temporalité de l'instantanéité, c'est « un instant unique », presque « un moment sublime ».

Ce surgissement de l'instant révèle une fois de plus l'aversion du cinéaste pour le temps historique linéaire et continu, c'est dire s'il s'oppose à cette idéologie du progrès qui se fonde sur cette continuité. Avec cette séquence, il dénonce un temps homogène et vide, le temps de l'actuel. Au contraire, il pense le présent comme écriture de l'histoire faite de blocages, d'arrêts (l'instant), de tensions, c'est-à-dire un temps hétérogène.

CHAPITRE II- *Mamma Roma*, suprématie de la raison ou l'entrée dans l'Histoire

Pasolini a l'idée de *Mamma Roma* un an avant de tourner *Accattone*. La presse italienne s'intéresse alors à la mort dramatique de Marcello Elisei¹⁷⁵, jeune détenu de la prison de Rebibbia¹⁷⁶, décédé sur un lit de contention. L'histoire du sous-prolétaire Ettore est inspiré de ce fait divers. Le personnage de la mère est, en revanche, une pure création du cinéaste. Dans le film, elle ne nous apparaît uniquement grâce à un sobriquet dû à sa profession, *Mamma Roma*, c'est la mère de la ville, de tout le monde, une manière de se moquer à la fois de l'héroïne, de Rome,

¹⁷³ Expression en dialecte romain que l'on pourrait traduire en italien: « *adesso io sto'bene !* », c'est-à-dire « *maintenant, je me sens bien !* », qui vient amoindrir ce sentiment de fatalité, trop souvent mis en avant pour cette scène du film. Au contraire, il y aurait ici, une explosion de force de vie au moment même de son déclin.

¹⁷⁴ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, édition Essai Poche, Paris 1994.

¹⁷⁵ Ce détail est notamment rapporté par Walter Siti et Franco Zabagli in *Note e notizie sui testi*, edizione Ivi, Italia 1976.

¹⁷⁶ Rebibbia est un quartier urbain faisant partie de la commune de Rome.

et surtout de ses habitants, comme si tous étaient fils de prostituée. *Mamma Roma* est une étape importante dans le parcours initiatique du Pasolini cinéaste. Le sujet du film se présente, aux premiers abords, comme une variante d'*Accattone*. *Mamma Roma*, interprétée par Anna Magnani, abandonnée par son proxénète (Franco Citti, *Accattone*) qui se marie, se décide à changer de vie et à sortir de la prostitution, reprend à sa charge son fils Ettore (Ettore Garofalo), dix-huit ans, qui a grandi loin d'elle. Elle quitte donc la borgata où elle vivait et déménage dans le nouveau quartier HLM de Cacafumo, en périphérie de Rome. Mais bientôt, son proxénète resurgit, elle doit reprendre « ses activités » et Ettore échoue à s'insérer dans cette nouvelle vie, arrêté pour un vol, il meurt sur un lit de contorsion à l'hôpital.

A y regarder de plus près, ce deuxième film de la trilogie n'est pas une variante d'*Accattone*, un point essentiel diffère : la volonté de *Mamma Roma* d'accéder à une vie petite-bourgeoise, où elle souhaite que son fils appartienne à ce qu'elle nomme elle-même « la gente per bene »¹⁷⁷.

C'est bien ici que tout est différent. Ainsi, il nous semble qu'avec *Mamma Roma*, Pasolini est passé de la préhistoire mythologique d'*Accattone* à l'Histoire. Dans *Accattone*, aucun des personnages voyous rêvaient d'une réhabilitation au sein de la société, au contraire leur marginalité était une fierté, porteuse d'une culture de l'innocence, d'une expérience poétique de la vie. En voulant imposer cette nouvelle vie à son fils, *Mamma Roma* se rend coupable de trahison d'un monde qui est en train de disparaître et dont Pasolini veut maintenir avec force et détermination la trace. Cela sera à Ettore qu'incombera ce rôle : il vivra la contradiction entre son essence primitive, sauvage et l'envie de s'intégrer dans la société. Ainsi, malgré quelques efforts pour entrer « dans le droit chemin » avec l'obtention d'un travail de serveur, il fréquente de plus en plus *les ragazzi di vita*, délaisse ce quartier nouveau pour plonger dans la poussière et la misère des borgate. Rome ne sera qu'une vision lointaine, délaissée au profit des terrains vagues sales des borgate.

Pasolini déclare à propos du film : « dans *Mamma Roma*, je voulais expliquer l'ambiguïté d'une vie sous-prolétaire avec une structure petite-bourgeoise »¹⁷⁸, c'est bien là l'essentielle différence avec *Accattone*, *Mamma Roma* s'est rendue coupable

¹⁷⁷ Expression que nous pourrions traduire par des « gens de bonne famille », insérés dans la société petite-bourgeoise romaine de l'époque.

¹⁷⁸ P.P. Pasolini, *Mamma Roma in Per il cinema Tomo primo « I Meridiani »*, edizione Mondadori, Milano 2001, page 261. Traduction personnelle.

de désirer une structure de vie petite-bourgeoise en reniant sa culture sous-prolétaire, et nous retrouvons ici un des thèmes chers au cinéaste celui de la prédestination des fils à payer la faute des pères : autrement la structure du théâtre tragique grec.

Les *Lettres Luthériennes* s'ouvrent d'ailleurs ainsi: « un des thèmes les plus mystérieux du théâtre tragique grec est celui de la prédestination des fils à payer les fautes des pères. Il importe peu que les fils soient bons, innocents, pieux : si leurs pères ont péché, il doivent être punis »¹⁷⁹. Il y a, nous semble-t-il, plus d'une correspondance entre le théâtre tragique grec et *Mamma Roma* : si Accattone était innocent et d'une certaine façon pur, Ettore, lui, sera taché, souillé et enfin coupable des fautes de sa mère.

Mais quelle est donc cette faute commise par l'héroïne qui vient entacher l'innocence de l'adolescent ? Car « c'est finalement l'essentiel ici. Et cela est d'autant plus important que la faute commise doit être très grave, si elle a provoqué une si atroce condition pour les fils, et en conséquence une si atroce punition. C'est peut-être la faute la plus grave qui ait été commise par les pères dans toute l'histoire de l'humanité. Et nous sommes ces pères. Ce qui nous paraît incroyable »¹⁸⁰. Cette faute, dont le poète lui-même se sent responsable, c'est d'avoir laissé disparaître une culture minoritaire (celle des sous-prolétaires) au profit de celle bourgeoise, dominante. Là où la condition sous-prolétaire d'Accattone était encore une force, une puissance de vie, c'est, dans *Mamma Roma* une condition à dépasser, à effacer pour acquérir un meilleur style de vie. C'est ce refus de la misère comme potentialité de vie que *Mamma Roma* met en place en voulant habiter un quartier neuf, niant son passé professionnel.

Or, en voulant agir pour le bien de son fils, elle ne fait que le condamner plus durement, car « c'est une idée directrice que tout le monde partage, sincèrement ou non, l'idée que la pauvreté est le plus grand malheur du monde, et que donc à la culture des classes pauvres doit se substituer la culture de la classe dominante. En d'autres termes, notre faute, en tant que père, consisterait à croire que l'histoire n'est et ne serait être que l'histoire bourgeoise »¹⁸¹. Une fois de plus, cette faute commise consiste à oublier l'histoire des sous-prolétaires, l'histoire des petits, pour épouser

¹⁷⁹ P.P. Pasolini, *Lettres Luthériennes. Petit traité pédagogique*, édition Points, Paris 2002, page 9.

¹⁸⁰ P.P. Pasolini, *Lettres Luthériennes*, Op.cité, page 15/6.

¹⁸¹ P.P. Pasolini, *Lettres Luthériennes*, Op.cité, page 17.

parfaitement l'histoire dominante de la bourgeoisie. Ettore se rebellera donc, mais c'est sans appel : si la mort d'Accattone, comme nous l'avons vu était volonté de puissance lié à l'instant, à un temps immémorial, la mise à mort d'Ettore sera celle du temps rationnel, en croix comme le Christ, celui qui meurt pour laver les péchés des autres.

Mamma Roma marque donc un tournant dans l'œuvre pasolinienne : c'est l'œuvre où l'utopie ne résiste plus à la réalité, la pauvreté ne fait pas d'Ettore un corps archaïque, immémorial comme c'était le cas pour Accattone, mais il devient un corps historique, comme le Christ. Un corps sacrifié payant la faute des pères. Ettore se métamorphosera donc, il passera de la résistance du corps archaïque à la manière d'une luciole, il deviendra un corps historique, sans sacralité, ni aura. En ce sens *Mamma Roma* préfigure déjà le sentiment de désenchantement et de cynisme qui se développeront dans *La ricotta*.

C'est d'abord dans son rapport à l'espace qu'Ettore tentera de résister vainement à la culture dominante bourgeoise à laquelle rêve d'appartenir sa mère.

I *Mamma Roma*, Rome l'inactuelle

Dans *Mamma Roma*, Pasolini fonde sa contestation politique contre la petite bourgeoisie notamment en s'appuyant sur l'espace et les faubourgs de Rome. L'acte de contestation de Pasolini s'intègre dans les espaces qu'il filme, plus particulièrement dans les faubourgs de Rome et de sa banlieue. Les « *borgate* » sont des quartiers défavorisés, laissés à l'abandon et marginalisés au même titre que la population et Ettore qui y vivent.

Les rues de Rome portent en leur sein le trauma qu'a imposé la politique bourgeoise sur les hommes. En effet, c'est au travers ce rapport problématique à l'espace que son discours sur la contestation de la rationalité de l'histoire se manifeste dans *Mamma Roma*. Ainsi, filmer l'espace de la cité romaine et surtout sa banlieue fonde la rhétorique contestatrice du cinéaste. Pasolini articule donc son rapport à la loi historico-bourgeoise (la loi sera ici comprise comme la loi imposée par la bourgeoisie) et sa transgression sur la déconstruction et la déterritorialisation de l'espace. Le cinéaste nous confronte à la perte de sens de ces chemins balisés par

l'homme qui ne cessent de perdre Ettore et de l'enfoncer un peu plus vers sa chute. En fait, plutôt que de parler d'espace, devrions-nous parler de lieu.

En effet, la philosophie appelle « lieu » non pas une tranche d'espace quelconque, mais un site, une place déterminée par une chose et notamment par une architecture qui instaure l'espace et qui crée le lieu. Le lieu s'inscrit donc dans une articulation et une continuité architecturale qui compose ce lieu. Le lieu est, par conséquent, un espace construit socialement, et c'est cet espace construit par la société capitaliste et bourgeoise que transgressera le jeune Ettore, en détournant tous les codes imposés par celle-ci.

Dès lors, que signifie la marche incessante d'Ettore ? La prédilection de Pasolini à filmer les « *borgate* » traduit-il le refus de l'ordre imposé par les architectures monumentales ? Enfin, la transgression de certains codes cinématographiques ne sont-ils pas créateurs d'un nouveau rapport au monde pour les personnages et pour le spectateur.

1) La marche d'Ettore : la marche des oubliés de l'Histoire

Michel Chion parle à juste titre de « metteurs en scène de la marche »¹⁸², dont Pasolini fait partie. En effet, les corps pasolinien de la trilogie romaine ne sont jamais sédentaires, ils ne sont jamais installés non plus ou alors seulement pour s'exposer et s'offrir : comme c'est notamment le cas d'Ettore attaché sur la croix lors de l'avant dernière scène du film. Mise à part cette exception, Ettore dans le film ne fait que se déplacer, c'est un corps en errance, tendus vers un dehors inconnu, l'éventualité d'une rencontre, une marche de drague, de toutes les possibilités.

Marcher signifie parcourir un paysage balisé par des codes sociaux comme par exemple les routes, les trottoirs, les passages piétons etc... La notion de paysage est très ancienne et fut développée notamment par l'art pictural. Elle est liée intrinsèquement à la notion de *parcourabilité* par l'homme. Or, dans *Mamma Roma*, Pasolini nous propose une forme contestatrice de *parcourabilité* du paysage. En

¹⁸² Michel Chion, *L'homme qui marche* in *L'invention de la figure humaine*, Conférences du collège d'histoire de l'art cinématographique, Paris 1995, page 37.

effet, en refusant de suivre les chemins tout tracés et balisés, codifiés par l'ordre social de la bourgeoisie italienne, Ettore manifeste une crise de l'ordre moral en transgressant des codes sociaux : sa marche et son errance se révèlent être des actes de contestations politiques contre l'idéologie dominante des bourgeois. Quoi de mieux que de refuser les chemins créés par la société pour signifier sa révolte envers celle-ci ? Dès lors, Ettore adopte une nouvelle forme de *parcourabilité* du monde : il erre et flâne.

C'est au XIX^{ème} siècle que Baudelaire invente la figure du flâneur qu'il conçoit comme celui qui regarde la ville de manière intéressée, avec philosophie et étonnement. Le flâneur déambule dans la ville mais s'intéresse au spectacle de la rue et de la ville. Il s'agit dans ce cas d'une déambulation active. Ettore contrairement à la définition baudelairienne, se situe dans une déambulation passive. Il ne flâne pas, mais il se définit comme un marcheur somnambule car il opère une rhétorique cheminatoire. Toutes les routes qu'il prend ne le conduisent nulle part et inscrivent d'emblée pour ce personnage l'expérience sociale comme le manque d'un lieu.

En effet, Ettore ressent l'impossibilité de demeurer chez lui, à l'intérieur de l'appartement de sa mère. Pasolini jette littéralement son personnage au dehors : c'est une manière de s'opposer à la loi de la petite bourgeoisie. « Le sujet contemplant le monde suppose l'évènement de la demeure »¹⁸³, affirme Levinas, autrement dit celui qui est chassé de la maison et du chez soi, comme c'est le cas d'Ettore est aussi chassé du monde. Rejeté du monde ambiant, c'est à cet instant que l'acte de marcher devient un acte de transgression de la loi établie. En effet, la marche du jeune Ettore dans la banlieue de Rome devient ainsi le signe d'une non-participation à la vie normale de la petite bourgeoisie. La déambulation et l'errance se révèlent le moyen pour le jeune homme de s'opposer, de contester la loi imposée par la classe bourgeoise.

Mais la flânerie pasolinienne, au-delà de la définition baudelairienne se rapproche étonnement à la figure du flâneur de Benjamin. Ettore est un flâneur au sens benjaminien du terme, c'est-à-dire : « qu'il se balade dans la rue ; pour lui, elles sont toutes déclives. Si elle ne le mène pas chez sa mère, elle le mène du moins vers un passé d'autant plus profond qu'il n'est pas le sien propre, son passé privé. (...) le flâneur reconnaît ce qui l'entoure ; une jeunesse lui parle, qui n'est pas le passé de sa

¹⁸³ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, édition Hachette Le livre de poche, Paris 1985, page 164.

propre jeunesse encore récente, mais une enfance antérieurement vécue, et il lui est égal que ce soit celle d'un ancêtre ou la sienne. Une ivresse s'empare de celui qui a marché longtemps sans but dans les rues »¹⁸⁴. La figure du flâneur est une invention parisienne du XIX^{ème} siècle. Il est protéiforme et polymorphe. Louis Huart dans sa *Physiologie du flâneur*¹⁸⁵ cherche vainement à en donner une définition, il serait ainsi le cousin des badauds, des musards, des batteurs de pavé. Paresseux, oisif, improductif, le flâneur remet en question la raison bourgeoise d'une société basée sur le travail, la productivité et l'activité sociale. Le flâneur Ettore est donc au seuil de deux mondes dans une position ambiguë, à la fois angoissante et enivrante. Ainsi, Ettore se tient sur le seuil de la société reconnue et celle marginale, sur le seuil de deux époques, de deux cultures : celle du monde du symbole de la culture dominante et celle de l'allégorie dans un monde de ruines des borgate. Il se tient aussi au seuil de deux temps¹⁸⁶ : celui d'une réappropriation du passé selon une finalité messianique c'est-à-dire avec la volonté de l'insérer dans un processus d'actualisation au sein même du temps présent et une impossibilité ontologique d'habiter le présent. Le déplacement d'Ettore appellerait en ce sens toutes les forces venues du fond des âges permettant la réparation des injures passées dans le surgissement même d'un nouveau temps sacré, messianique.

Ettore, par sa marche incessante, son corps en mouvement aux marges de la ville, porte avec lui la remémoration de tous ceux qu'ils n'a pas connus. Son parcours trace la possibilité du surgissement d'un passé mythique, immémorial. Il devient un corps-signe, allégorique d'un absolu que sa marche irradie parce qu'« il y a des choses-même les plus abstraites ou spirituelles- qu'on ne vit qu'à travers le corps »¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Walter Benjamin, *Les Passages parisiens (1927-1929) in Rêves*, édition Le Promeneur, Paris 2009, page 91.

¹⁸⁵ Louis Huart, *Physiologie du flâneur* (1841), édition Aubert, Paris 1964.

¹⁸⁶ En ce sens, nous pouvons dire qu'Ettore devient la charge du temps, ainsi « on ne doit pas seulement faire passer le temps-on doit l'inviter (*einladen*) chez soi. Celui qui fait simplement passer le temps (qui expulse le temps, qui l'évacue), c'est le joueur. Le temps gicle de tous ses pores. Celui qui, au contraire, se charge (*laden*) du temps comme une batterie se charge de courant, c'est le flâneur », Walter Benjamin, *L'ennui, éternel retour in Paris Capitale du XIX^{ème} siècle-Le livre des passages*, Les éditions du Cerf, Paris 1989, page 132.

¹⁸⁷ P.P. Pasolini, *Petrolio*, note 67, *Op.cité*, page 280.

2) Les borgate contre l'institution des monuments historiques : l'enjeu de réappropriation politique et poétique du terrain vague

Pasolini s'intéresse à l'architecture de tous les jours, celle faite par les ouvriers : c'est une architecture anonyme. Pourtant, la dualité espaces intérieurs/ espaces extérieurs est au cœur de la signification du film. L'opposition entre la périphérie des borgate et le centre de Rome traduit bien l'exclusion sociale de cette tranche de la population. Ici, comme dans les autres métropoles, l'exclusion sociale est matérialisée par l'éloignement physique. Les sous-prolétaires sont des personnes déplacées à la recherche d'un espace, qu'elles proviennent des campagnes ou qu'elles aient été expulsées du centre de Rome. Cette répulsion pour le centre, c'est une façon pour le cinéaste de s'opposer au pouvoir centralisateur décisionnel : le pouvoir officiel traduisant l'ordre social et politique d'une société installée. Ainsi il dira : « le Colisée (...) un tas de vieux cailloux.

Les monuments ne font pas le poids devant une Rome sans antiquité, entièrement moderne, quotidienne, misérable et dont l'actualité brûle comme la flamme d'un chalumeau à une vitesse vertigineuse »¹⁸⁸. Puisque les monuments officiels traduisent la magnificence de la société bourgeoise et son ordre social, ils sont aussitôt rejetés par le cinéaste qui leur préfère les *borgate*, c'est-à-dire les faubourgs populaires. Pasolini pense les monuments historiques récents comme étant l'exact reflet de la suprématie de l'idéologie bourgeoise en place, c'est à dire comme une sorte d'architecture concentrationnaire, soit la répétition à l'identique d'une même architecture. Ces nouvelles constructions sont en réalité le symbole du passé historique récent construites par les fascistes. Pasolini veut rompre avec le passé de l'histoire officielle, rompre avec le monde feutré de la bourgeoisie. Le terrain vague comme la borgata sont pour le cinéaste la forme du non-lieu qui lui permet (ainsi qu'à son personnage) de contester les règles de la ville imposées par la société. En effet, l'équation semble clairement posée : l'espace extérieur est l'espace sous-prolétaire, l'espace intérieur est l'espace bourgeois ou petit-bourgeois. Un parcours essentiel semble mener Ettore de l'un à l'autre : soit que l'intégration sociale passe par l'obtention du logement HLM par Mamma Roma, soit qu'elle échoue et que l'espace bourgeois ne se donne plus que sous son aspect répressif : l'intérieur étouffant de la prison ou Ettore mourra.

¹⁸⁸ Pier Paolo Pasolini, *Histoires de la Cité de Dieu*, édition Gallimard, Paris 1998, page 26.

PLANCHE 5

Mamma Roma – L'enjeu de la réappropriation politique et poétique du terrain vague



La borgata et son terrain vague¹⁸⁹ est donc l'unique espace que peut s'approprier Ettore, et il devient avec l'acte pasolinien, sacré. Rappelons, en effet qu'en théologie, le non-lieu est un lieu sacré puisque que c'est précisément là que vivent les anges, soit le mystère du sacré. De plus, par son origine « sacré », *sacer* en latin veut également dire souillure, c'est donc au cœur même d'un espace souillé, laissé à l'abandon que le cinéaste situe Ettore, et son rapport poétique au monde. Chez Pasolini, l'acte poétique ne surgit que si une altération se produit. Ainsi, l'altération spatiale lui permet de construire une image hétérogène, c'est-à-dire la décontextualisation des lieux. Au terrain vague, habituellement considéré comme un lieu vide, à l'abandon, sans intérêt, Pasolini au contraire y cherche des traces d'éléments sacrés à travers des lieux où se joue l'altération. En effet, le cinéaste, décèle dans ses non-lieux la trace du sacré, de la poésie et du retour à l'enfance. En effet, c'est au sein du terrain vague que le lien social entre Ettore et les autres se crée. Le terrain vague est l'espace fictif d'apprentissage par excellence pour Ettore. Rejeté des rues institutionnelles de la ville, le terrain vague permet au jeune homme de retisser des liens sociaux, notamment avec une bande de garçon. Cet espace abandonné est aussi l'endroit de ses premières expériences amoureuses avec Bruna.

Le terrain vague est une forme de contestation du lieu ordinaire, il prend ainsi la forme du non-lieu c'est-à-dire un endroit « sans histoire, sans identité où il est difficile d'entrer en relation »¹⁹⁰. Le non-lieu est lié au transit, au passage. Introduire brièvement la question du chemin qui peut faire le lien entre le cinéma et le destin, sera développé plus tard, citer notamment l'ouvrage d'Anne Mortal *Le chemin de personne*¹⁹¹. Le terrain vague est un lieu qui a changé trop vite. Il se situe dans une vague temporelle de l'entre-deux : soit il y a eu quelque chose, soit il va y avoir quelque chose dans cet espace. Le terrain vague est le seul espace qui permet à Ettore de réinvestir le monde de sa présence. Il lui permet une réappropriation de son corps en mouvement, et d'établir des échanges sociaux, que la ville lui avait ôté. Le terrain vague est le lieu du retour à l'enfance pour Ettore, qui refuse les lois du monde adulte. C'est le lieu de la détente et de la poésie. Avec sa déambulation permanente dans le terrain vague, Ettore crée une nouvelle façon de parcourir le monde.

¹⁸⁹ Voir à ce propos la Planche 5 ci-contre.

¹⁹⁰ Marc Augié, *Non-lieux*, édition du Seuil, Paris 1992, page 52.

¹⁹¹ Anne Mortal, *Le chemin de personne*, éditions L'harmattan, Paris, 2000.

PLANCHE 6

Mamma Roma – Dernière séquence du film : exemple de la mise en place du discours indirect libre

1



5



2



6



3



7



4



3) Vers un nouveau rapport poétique au monde : le discours indirect libre

Comme nous l'avons vu précédemment, Pasolini confronte ses personnages à des espaces qui leur permettront de percevoir le monde poétiquement. Errer dans les faubourgs se révèle être une aventure poétique : Ettore habite le monde en poète et cherche une nouvelle relation avec les choses. Ici Pasolini transgresse une autre loi moins visible que la loi institutionnelle de la bourgeoisie : la loi de notre relation au monde qui ne se définirait plus comme une loi fondée sur l'axiome de cause à effet, mais sur un rapport poétique au monde. Pour articuler ce basculement de la loi d'organisation du monde quotidien en monde poétique, Pasolini a recours au discours indirect libre : c'est-à-dire une nouvelle relation avec le réel. Le discours indirect libre est une figure stylistique littéraire qui adaptée au cinéma consiste en une variation de plan, mais qui ne correspond pas au regard du personnage.

En effet, Pasolini transgresse les lois élémentaires du cinéma (soient les raccords regards du personnage sur la chose vue) en subvertissant la dichotomie habituelle subjective/objective au bénéfice d'un cinéma de poésie. Le discours Indirect libre se traduit donc ni comme un regard objectif, ni comme un regard subjectif et le spectateur ne sait plus qui regarde. Le point de vue du cinéaste se mêle à celui du personnage et devient ainsi créateur d'une nouvelle relation avec le monde. Ce procédé est manifeste lors de la dernière séquence du film¹⁹². En effet, apprenant la mort de son fils, Mamma Roma regarde par la fenêtre. Elle est ainsi la seule à avoir le regard tourné vers le dehors. Mais le plan suivant qui devrait être le raccord regard de ce qu'elle voit n'en n'est pas un. Malgré l'intensification progressive de la subjectivité (après la mort de son fils), la vue du paysage urbain n'est pas le sien. Ce n'est pas le point de vue de Mamma Roma, le spectateur ressent un doute sur la provenance de ce point de vue : à qui appartient ce regard ?

Si le spectateur doute sur la provenance de ce regard c'est qu'il se fait de plus en plus intense et insistant. Cette intensification du regard nous donne la possibilité de réapprendre à voir le monde autrement, en revenant sur nos certitudes de nos visions du monde. Ordinairement, l'intensification d'un regard traduit soit le point de vue du

¹⁹² Voir à ce sujet la séquence reproduite ci-contre dans la Planche 6.

personnage, soit celui du metteur en scène. Mais avec ce dernier plan, Pasolini échappe à cette catégorie de représentation, et se situe étrangement entre les deux : là réside la poésie de son cinéma. En répétant son plan, Pasolini nous indique qu'il y a plus à voir. Il y a deux visions : le premier plan du paysage est une vision profane et ordinaire. Le deuxième plan est une vision plus volontaire où Pasolini nous donne à voir quelque chose en nous révélant ce qui était invisible jusqu' alors.

II Ettore, le corps sacrifié pour la faute des mères

« Ils sont sortis du ventre de leurs mères/ pour se retrouver sur le trottoir ou sur des terrains préhistoriques/ et inscrits sur un état civil/ qui de toute histoire les veut ignorés.../Tel est leur désir de richesse, /aristocratique. Pareil au mien. Chacun pense à soi,/à gagner le pari angoissant, /à se dire : 'Ca y est', avec un rictus de roi.../ Notre espoir est semblablement obsessionnel : esthétisant chez moi, chez eux anarchiste »¹⁹³.

Ettore, le fils, comme d'ailleurs les autres personnages masculins dans le film, (par exemple Carmine) appartiennent à la race des indolents. Ettore est physiquement allergique à l'activité (l'école lui donne des migraines), quant à Carmine, il est incapable d'assumer la moindre responsabilité (s'il a perdu son innocence, la faute en est à Mamma Roma). Les deux ne souhaitent aucun changement. Ettore arpente en somnambule insouciant un éternel présent.

A ce propos sa première apparition est révélatrice de cette non-habitation au monde, de cette non-appartenance à ce qui l'entoure, à la manière d'un enfant qui joue. Ainsi, il apparaît au détour d'un manège de chevaux de bois. Ettore apparaît alors comme un corps détaché de toutes habitudes face à ce monde, un corps en quelque sorte étranger, mais dont l'étrangeté n'est pas subie mais voulue, un peu à la manière d'un enfant se créant son monde, à part, à lui. Ettore est ce corps-enfant, réceptacle de réminiscences immémoriales.

¹⁹³ P.P. Pasolini, *Le désir de richesse du sous-prolétariat romain*, in *Poésies 1943-1970*, Op.cité page 238.

PLANCHE 7

Mamma Roma – Séquence de l'entrée de l'immeuble

1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



1) La rencontre avec Mamma Roma : la maman et la putain

Lors de la séquence de véritable rencontre entre Mamma Roma et son fils (non pas la première, près du manège), mais la seconde où Mamma Roma emmène Ettore dans son nouvel appartement traduit une relation ambiguë entre la mère et le fils. A s'y pencher de plus près, cette séquence ressemble à l'initiation d'une prostituée emmenant un jeune homme dans sa chambre¹⁹⁴. Cette première rencontre manifeste également de façon limpide la corruption morale, qui passe avant tout chez Pasolini par le corps, car c'est lui seul qui subit de façon fulgurante les changements d'aspirations idéologiques. Mamma Roma est corrompue par sa nouvelle volonté d'appartenir à la petite bourgeoisie, et son corps, même avec son fils, est un corps qui se donne, se vend. Un corps profané, parce que rentré dans la raison historique.

Ainsi, dans le premier plan de cette séquence, Mamma Roma emmène Ettore dans leur nouvel appartement, dans le quartier HLM de Cacafumo. A l'entrée de l'immeuble, il y a de jeunes gens, indolents. Aucun regard n'est échangé entre ces derniers et les deux personnages principaux, seule Mamma Roma regarde fièrement droit devant elle. Mais, Pasolini place ici Ettore dans la même partie du cadre que ces adolescents, laissant entendre une connivence, l'appartenance à un même univers. Ce plan crée une confusion car l'espace est biaisé par l'angle de prise de vue. Le plan suivant est le contre-champ : les jeunes regardent Ettore ce qui vient confirmer leur rapport réciproque de reconnaissance, surélevé d'un air de défi. Mais, ils le regardent d'une manière bien particulière, comme si ils savaient ce qui allait lui arriver, comme s'ils avaient eux-mêmes déjà fait le même chemin : celui du client qui suit la prostituée dans une chambre. Comme si Pasolini nous disait par ces regards : Ettore et ces jeunes gens se ressemblent, ils sont les mêmes malgré l'insistance de Mamma Roma de ne leur accorder aucun regard. Le quatrième plan réunit enfin Mamma Roma et son fils alors que les premiers les séparaient, ici s'affirme une fois de plus le déchirement qu'Ettore éprouve entre une vie rangée (c'est-à-dire sa mère) et les « vauriens » comme les nomme Mamma Roma (c'est-à-dire une vie dissolue).

Ce plan, s'il marque momentanément le choix d'Ettore pour sa mère, il laisse tout de même présager de son ambiguïté même : Ettore, timide, a la tête enfoncée

¹⁹⁴ Voir notamment la reproduction de cette séquence sur la Planche 7, ci-contre.

PLANCHE 8

Mamma Roma – Séquence de la chambre

1



7



2



8



3



9



4



10



5



11



6



dans les épaules, sa mère sûre d'elle le guide. Cette ambiguïté, ce double-sens naît également du fait qu'Ettore ignore une chose que les jeunes gens dans les escaliers et Mamma Roma savent. Ettore est séparé du groupe de jeune et de sa mère car il ignore, un peu à la manière d'un étranger qui ne connaît pas encore l'univers dans lequel il vient d'arriver. Les plans suivants¹⁹⁵ (5 et 6), les personnages sont véritablement réunis, ils sont au centre de l'image, d'abord de face puis de profil se faisant face, comme deux adversaires qui se préparent à un duel. Puis le cadre passe de la porte d'entrée à la chambre de Mamma Roma, dont tous les signes de la féminité sont relevés au cours de la séquence : le sac à main de l'entrée devient, dans la chambre, les bas et le soutien-gorge sur le bord du lit, et enfin une nuisette suspendue au porte-manteau.

Il y a donc une accélération de la dimension charnelle dans cette séquence. La timidité d'Ettore répond alors à l'intimité de la femme qui lui est jeté littéralement à la figure, comme un défi. L'air de tango *Violino tzigano*¹⁹⁶ viendra dans la séquence suivante renforcer cette idée de combat chorégraphié.

Les plans suivants (de 7 à 11) sont ceux de la danse, du tango où un pacte tacite est conclu entre les deux personnages. Ici, les personnages sont de nouveaux séparés pour mieux se réunir dans la leçon de tango. C'est Ettore qui est au centre dramatique de ces plans. Lorsqu'ils sont séparés, il y a entre eux le lit, comme le lieu à venir de leur réunion : tout semble se construire comme une scène d'amour charnelle entre la prostituée et son client. Mamma Roma est cadrée à trois reprises en gros plan, son expression passe de la certitude au doute, tandis qu'Ettore n'est filmé en gros plan qu'une seule fois (plan 12), qu'après deux plans larges : l'un où il a la tête baissée, les bras ballants, de profil ; le second, les mains dans les poches, il apparaît de face en position de défi : il a gagné en assurance et attend quelque chose. Mais, les dialogues infirment cette sensation d'un rapport charnelle entre les deux personnages : il s'agit d'un dialogue d'une mère à son fils. Elle s'inquiète pour lui, de sa faim, de son avenir, lui indique ce qu'il ne doit pas faire. Face à « l'autorité » de sa mère, Ettore sourit, un peu provocateur, un peu indolent, mais c'est un sourire aimant et consentant. Il scelle un pacte à double-sens entre les deux personnages. Il accepte d'être le fils de sa mère d'abord, quant au deuxième sens : il accepte d'être initié.

¹⁹⁵ Voir notamment la Planche 8 ci-contre.

¹⁹⁶ *Violino tzigano* est une chanson écrite par Bixio et Cherubini. Elle est interprétée en 1935 par Joselito « l'enfant à la voix d'or ».

Les derniers plans de cette séquence (13 à 17) permettent aux personnages d'être plus mobiles. Une fois le pacte accompli, la tension s'estompe et ils deviennent plus libres. Ils s'approchent du lit, sur lequel Ettore finit même par s'appuyer, effleurant les bas de soie de sa mère. Les rôles sont alors un peu inversés. Ettore gagne de l'assurance. Mamma Roma met le disque *Violino tzigano* après avoir demandé à son fils s'il sait danser. Elle ne le quitte pas des yeux, l'attend, insiste, l'invite à danser. Le choix de cette chanson n'est pas anodin. Joselito¹⁹⁷, le chanteur espagnol, a joué dans de très nombreux films le rôle d'un fils idéal adorant sa mère. La chanson renforce ainsi l'ambivalence de la scène : amour filial et amour charnel s'y confondent, comme dans l'esprit de Mamma Roma.

Ettore, qui jusque-là la regardait d'un regard assuré retombe peu à peu dans le doute. Son déplacement vers le lit s'accompagne en même temps d'un dédoublement de son image dans le miroir juste derrière lui : le choix de sa mère ne sera que de courte durée. Ce dédoublement est un signe annonciateur du destin d'Ettore, un destin scellé par la faute commise par sa mère. La faute morale (celle de l'abandon de ses propres valeurs pour celles de la petite bourgeoisie) s'accompagne alors d'une faute corporelle : la mère ne sait plus comment se positionner face à son fils, tout comme elle le sait plus se positionner moralement face à la vie.

2) Ettore, le corps-sacré menacé par le corps-historique de Mamma Roma

Pasolini condamne les fantasmes petit-bourgeois de Mamma Roma : « ce n'est qu'au chaos que peut conduire la contamination entre idéologie petite-bourgeoise et expérience de prostituée », mais paradoxalement il compatit profondément à la souffrance que cette mère ressent. D'ailleurs, tout le film peut être envisagé comme l'histoire d'une maternité par étapes : désir d'un enfant (le prologue du mariage de Carmine), l'accouchement (les retrouvailles avec Ettore adolescent), le sevrage (la recherche d'un boulot pour Ettore). Ainsi, Ettore se sépare graduellement de sa mère et tous les efforts que celle-ci met en place pour le ramener à elle accélère leur séparation. Afin de bien marquer la différence entre le corps sous-prolétaire d'Ettore, porteur de sacré et celui de Mamma Roma déjà souillé de ses aspirations à appartenir à la société consumériste, petite-bourgeoise, Pasolini, met en place deux types de

¹⁹⁷ Voir entre autres, *L'enfant à la voix d'or*, réalisé par Antonio del Amo en 1957, en Espagne.

PLANCHE 9

Mamma Roma – La mère un corps coupable en opposition au corps d'Ettore

1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



mise en scène, qui correspondent aux deux personnages principaux. Ainsi le chef opérateur du film Tonino Delli Colli dit : « pour Mamma Roma ce sont pratiquement deux films qui ont été faits. Dans les scènes avec les garçons on revenait aux clichés d'*Accattone*, tandis qu'avec la Magnani l'image devait être lisse ; alors cela devenait un autre film »¹⁹⁸.

En effet, lorsqu'il s'agit de suivre Ettore et ses déambulations¹⁹⁹, le cinéaste a recours à une technique déjà expérimentée dans *Accattone*, notamment en ce qui concerne la lumière et les contrastes. Ainsi, tout comme Franco Citti, Ettore Garofalo est cadré le plus souvent de loin, au centre du paysage. Pour ce personnage, Pasolini élit le plan-séquence, réduit le montage à l'essentiel, fuit le gros plan.

Il inscrit fortement son personnage dans l'arrière-plan, soulignant ainsi son caractère erratique, équilibrant l'impression de mouvement par une sorte de stase ou d'attente.

Au contraire, *Mamma Roma* est volontairement filmée de près, en gros-plan. La lumière qui lui est attribuée, très douce comparée à celle qui éclaire le visage de son fils, rappelle cette fois l'esthétique néo-réaliste, dans les cadres de *Rome, ville ouverte*²⁰⁰ de Rossellini, dont Anna Magnani est également l'héroïne. Mais si Pasolini réutilise cette technique, c'est bien entendu pour la détourner, et ironiser sur l'optimisme illusoire du néo-réalisme. Nous pourrions dire qu'Ettore, personnage sauvage, détenteur des passés oubliés fait un avec la lumière lourde, sale et rugueuse, africaine des borgate. *Mamma Roma*, elle, qui bascule du monde des dernières lucioles à la grisaille petite-bourgeoise est à l'aise à l'ombre, dans l'obscurité des appartements, des églises. A l'un et l'autre, il arrive de se retrouver sans abris dans le monde de l'autre : Ettore attaché dans le noir de la prison, *Mamma Roma* poussant le chariot en plein soleil. Le cadre serré sur l'héroïne renforce également l'impression d'enfermement qui naît de sa situation dans l'espace : elle évolue plutôt en intérieur, dans des espaces feutrés bien loin de la liberté presque animale d'Ettore. Et même lorsqu'elle est en extérieur, sur le marché, elle apparaît encadrée par des masses

¹⁹⁸ Tonino Delli Colli, entretien avec Antonio Bertini, in A. Bertini, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, edizione Bulzoni, Roma 1979, page 204. Traduction personnelle.

¹⁹⁹ Afin de bien comprendre les deux techniques différentes utilisées pour *Mamma Roma* ou pour Ettore, voir la Planche 9 ci-contre.

²⁰⁰ *Rome, ville ouverte* est réalisé par Roberto Rossellini en 1945. Anna Magnani y interprète Pina, jeune partisane qui se fera fusiller par les troupes nazies, tombant à terre telle une Pietà dans les rues de Rome.

PLANCHE 10

Mamma Roma – Ettore : corps exposé – corps crucifié

1



4



2



5



3



sombres de ses collègues maraîchers et par la toiture en tissu qui protège ses fruits du soleil, mais la plonge en fait dans l'ombre.

Ainsi, plusieurs séquences la plongent dans l'obscurité, filmées en travelling arrière sinusoïdale, nous la suivons dans ses trajets nocturnes de prostitution. Mais, nous ne distinguons presque rien : Mamma Roma n'est qu'une silhouette dont le visage est brouillé par l'obscurité. L'identité du lieu est impossible à reconnaître car tout est noir, est assuré par le mouvement de caméra, identique à chaque nouvelle incursion dans cet univers, et dans le haut du cadre les mêmes taches blanches des lampadaires. Des taches blanches qui sont aussi la dernière évocation des lucioles, qui disparaissent de la nuit italienne. Au fur et à mesure du drame et de ses différentes plongées dans le monde de la prostitution, Mamma Roma semble se dissoudre de plus en plus dans la nuit, pour n'être quasiment plus que perceptible que par sa voix, comme si son intégrité physique était rayée, comme si sa respectabilité rêvée était engloutie par son ancienne condition de prostituée.

Elle est quoi qu'il en soit un corps pris dans la marche de l'Histoire, un de ceux qui semblent s'engluer dans un présent-modèle, rêvé par la classe dominante. Mamma Roma est ce corps par excellence, un corps-utile, gagne-pain et profane, mais surtout un corps sans aucune réminiscence du passé.

3) Corps crucifié, corps exposé : métamorphose d'Ettore, la mort entre dans l'histoire

La mort d'Accattone et d'Ettore est d'essence fondamentalement différente. Tandis qu'Accattone meurt, presque brusquement, pourrions-nous dire, d'un accident foudroyant, Ettore lui, est mis à mort²⁰¹. L'expression « mis à mort » indique déjà une dimension de spectacle lent, d'un corps souffrant, torturé offert à la vue du spectateur. Ettore est le corps sacrifié pour les péchés de sa mère, un corps qui entre dans l'histoire, car la comparaison avec le christ est volontaire.

« Toutes les plaies sont au soleil/ et Il meurt sous les yeux/de tous : sa mère même/ sous sa poitrine, son ventre, ses genoux/regarde son corps souffrir./L'aurore et

²⁰¹ Voir à titre d'exemple la planche 10

le soir jettent une lumière/sur ses bras ouverts et avril/attendrit l'exhibition/ de sa mort aux regards qui Le brûlent »²⁰².

Ainsi, il semble que ce corps sous-prolétaire riche d'une animalité instinctive, d'une aura, se soit éteint définitivement. Supplice suprême, le corps d'Ettore, de ce marcheur infatigable est immobilisé sur la croix ; il entre ainsi dans la temporalité de l'histoire, alors qu'avant il ne faisait absolument pas partie de la progression rationnelle de cette dernière. Il n'était pas soumis aux fluctuations de l'histoire, à son progrès : il était en dehors d'elle, un peu à la façon de ses enfants bédouins dont Pasolini découvre les visages lors des *Repérages en Palestine pour l'Evangile selon Saint Mathieu*, quelques années plus tard en 1963 : « ce sont des visages habituels, (...) doux, beaux, joyeux, et un peu sombres, un peu funèbres ; ils sont plein d'une douceur animale, absolument pré chrétienne. La prédication du Christ n'est pas passée sur eux, même pas de loin »²⁰³. Si Ettore avait réussi à échapper à « la prédication du Christ » en lui étant complètement étranger tout au long du film, sa mise à mort témoigne de son entrée dans l'ère christique et par conséquent de la mort de la survivance de ce passé immémorial qu'il portait en lui, parce qu'il était un corps pauvre, sous-prolétaire. Désormais, la croyance que ces corps sous-prolétaires puissent être les garants d'un passé lointain que la modernité naissante veut effacer, disparaît pour Pasolini. Accattone en maintenant vivant la trace de ce passé, en réalisant la contamination impure du sacré et de la chair est intrinsèquement un personnage anachronique. Ce terme n'est pas ici à comprendre de façon péjorative mais bien comme le plus pour Pasolini : seuls les corps miséreux maintenant cruellement leurs règles, leur culture archaïque.

Le passage d'*Accattone* à *Mamma Roma* marque cependant un moment décisif dans l'œuvre : celui de la crise de l'histoire. Le changement de rapport entre l'histoire et Pasolini trouvera sa matérialisation, dans *Mamma Roma*. Désormais, Ettore, personnage des *borgate*, est celui qui trahit les vaincus et les oubliés. L'histoire, considérée sous l'angle pasolinien, traverse une crise, ou plutôt devrions-nous parler de symptôme.

²⁰² P.P. Pasolini, extrait de *La crucifixion in Poésies 1943-1970*, traduction René de Ceccatty, édition Gallimard, Paris 1990, page 90.

²⁰³ P.P. Pasolini, *Su Pasolini Conversazioni con Jon Halliday*, edizione Guanda, Italia 1992, page 59.

Ainsi, à l'instar d'Ettore qui, malgré tous ses efforts pour entrer dans le droit chemin traverse une crise, une crise profonde qui le conduira à la maladie, puis la mort. Dans *Mamma Roma*, l'histoire devient donc un corps malade selon le poète. La maladie est ici excès de volonté de bien-être diffusée insidieusement par le pouvoir (par le biais entre autre de la toute jeune télévision). L'histoire pensée comme corps malade n'est en réalité que le reflet d'un état de crise du corps social en Italie, et marque l'apparition d'un corps civil malade en proie à de fortes convulsions idéologiques.

Avec *La ricotta*, ces convulsions se font plastiques : Pasolini oppose le temps de Dionysos et le temps du crucifié sous les projecteurs d'un tournage de film. Il s'agira ainsi, de confronter le temps de l'affirmation de la vie avec le personnage principal Stracci, ceux des oubliés, contre le temps du Christ, qui dans les années soixante a désormais perdu tout de sa sacralité. Seul, le corps profane²⁰⁴ de Stracci semble porter encore en lui la survivance des corps de Masaccio.

CHAPITRE III- La ricotta, temps d'affirmation de vie contre le temps du crucifié

Avec *La ricotta*, dernier film de la trilogie romaine, la métamorphose de Rome et de ses habitants en un monde uniformisé, adhérant à la culture petite-bourgeoise est définitivement entamée sans espoir de retour en arrière. Pasolini dans ce film, franchit une étape supérieure dans son désenchantement : la Rome, tant aimée, n'est plus que la représentation d'elle-même, son essence est bien celle du spectacle : fausse, inconsistante, sans couleur et sans goût : tout comme la ricotta ce fromage italien. En effet, *La ricotta* est le film des vicissitudes du tournage d'un film : un réalisateur (Orson Welles) met en scène la Passion du Christ sous forme de tableaux vivants empruntés à la peinture dite maniériste ou anticlassique italienne. Il se dégage un personnage Stracci, figurant le bon larron crucifié à côté du Christ, dont les préoccupations contrastent avec celles des autres acteurs mais dont le destin se superpose à celui de l'histoire racontée par le film dans le film : la Passion et la mort.

²⁰⁴ Profane parce qu'il s'agit d'un corps du quotidien, sans signe distinctif apparent. D'ailleurs « *stracci* » en italien signifie « *chiffons* ».

Dans ce film, Rome ne possède plus de dimension anachronique et sacrée, seul Stracci semble encore appartenir à l'humanité. Au milieu de cette déposition reconstruite en couleur, lui a faim. Stracci n'est plus qu'un résidu, un chiffon humain auquel plus personne ne prête attention.

Ainsi, l'histoire de Stracci, un figurant d'un film sur la Passion, qui meurt sur la croix d'une indigestion, rend explicite la volonté de Pasolini de mettre au premier plan le mythe de la tragédie que vit le sous-prolétariat romain en le liant à la Passion de Jésus. L'espace du film atténue, de façon encore plus évidente que dans *Mamma Roma*, tout lien topographique avec l'espace réel de Rome. En effet, l'espace est construit sur le mode d'un set de tournage, c'est-à-dire qu'il se *dé-voile* comme représentation, et est en ce sens pensé seulement pour être vu, c'est-à-dire qu'il acquiert une dimension théâtrale : *Acqua Santa*²⁰⁵ devient un espace de représentation à ciel ouvert. C'est encore une fois à travers la représentation de l'espace que le rapport à l'histoire du cinéaste se manifeste. En effet, l'espace choisi, celui d'Acqua Santa est au-delà de l'histoire, dans un espace non localisable immédiatement, un espace parabole, un espace de représentation. Les rites de la modernité, dont le cinéma en premier plan, deviennent un blasphème qui pourtant, n'entache pas la sacralité de la Passion. La ville de Rome, ses quartiers modernes, se découpent, loin à l'horizon, indices et signes d'une dégradation imminente. C'est uniquement dans l'épilogue que la ville insérée dans l'histoire s'impose, lorsque le cortège des producteurs et des journalistes arrivent sur le set du tournage pour assister aux dernières prises de vues qui coïncident avec la mort de Stracci. A ce moment précis, apparaissent les immeubles de la ville nouvelle, comme un horrible mirage de la modernité.

I. Stracci : corps-bouffon dionysiaque porteur de vie

Stracci pourrait se concevoir comme un corps dionysiaque en opposition du corps christique représenté dans la séquence. En effet, Dionysos contre le Crucifié : voilà le contraste entre eux. La différence entre les deux n'est pas celle de leur martyre, mais ce martyre a des sens différents. Dans le cas de Dionysos, c'est la vie

²⁰⁵ Acqua Santa est le nom d'une grande prairie proche de l'Aqueduc de Rome.

elle-même, son éternelle fécondité et son éternel retour qui sont cause du tourment, de la destruction, de la volonté du néant.

Dans l'autre cas, la souffrance, le Crucifié innocent porte témoignage contre la vie. Autrement dit, Dionysos est porteur de tragique, mais de vie tandis que le Christ est porteur de souffrance, niant la vie. Stracci possède bien cette dimension dionysiaque. L'homme tragique, tel Stracci, affirme la puissance de la vie même dans la souffrance la plus âpre. Ainsi : « le Dieu en croix est une malédiction de la vie, un avertissement de s'en affranchir, Dionysos écartelé est une promesse de vie, il renâtra éternellement et reviendra du fond de la décomposition »²⁰⁶.

Le personnage de Stracci peut dès lors se penser comme un demi-dieu dans sa puissance d'affirmation c'est-à-dire : « Dionysos est le 'oui' de la vie la plus sauvage, inépuisable dans son élan générateur, et il est le 'non' de la mort la plus terrifiante, celle de l'anéantissement. Il est la félicité de l'extase magique et l'horreur d'être jeté hors de soi dans un chaos. Il est l'un tout en étant l'autre. *Autrement dit, étant il n'est pas ; et n'étant pas, il est*²⁰⁷ (...) le symbole de cet absent-présent, c'est le masque »²⁰⁸.

1) Du figurant à la figure

Stracci est figurant, ce qui a son importance. « Figurant » est un mot banal, définissant « l'homme sans qualité », le quelconque. Le figurant est, au cinéma comme au théâtre, un accessoire d'humanité, qui sert de cadre au jeu central des héros, les véritables acteurs du récit. Ils sont à l'histoire qui se raconte une espèce de toile de fond composée de visages, de corps, de gestes. Le figurant est alors « un homme-meuble, le passant anonyme, la silhouette mangée d'ombre, le petit peuple des films »²⁰⁹, des acteurs de rien.

²⁰⁶ Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance, Vol II*, édition Gallimard, Paris 1995, page 412.

²⁰⁷ C'est nous qui soulignons.

²⁰⁸ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, édition Gallimard, Paris 1999, page 138.

²⁰⁹ Jacqueline Nacache, *L'Acteur de cinéma*, édition Nathan, Paris 2003, page 60.

Le figurant a donc un rôle effacé, ou purement décoratif. Etre figurant c'est se fondre dans la masse, pour ne servir à rien, sauf de fond à l'histoire, au drame, à l'action. Malgré leurs noms, les figurants tendent donc, le plus souvent, à disparaître, à ne pas faire figure puisqu'ils font le fond, toujours derrière les figures agissantes.

Pourtant, « *figurants* » se dit en italien « *comparsi* » du verbe « *comparire* » signifiant « *apparaître* », rappelant de façon troublante que le figurant est également lié à l'apparition, au soudain et éphémère. Etre figurant, c'est ainsi dans une certaine mesure apparaître, surgir à la manière d'une révélation. Nous y reviendrons.

C'est également en ce sens que ce même mot « figurant » fait également surgir une sensation abyssale : la figure, origine de toute représentation, l'énigmatique figure. Le figurant est de manière générale celui qui est sans importance, relayé à un second plan : il sert théoriquement à un « décors humain ». Si Accattone pouvait être qualifié de chiffonnier de la périphérie et de la ville de Rome parmi tant d'autres (souvenons-nous des morceaux de ferrailles qu'il ramasse), il possédait cependant, une identité forte, c'est son nom que porte le film réalisé, autrement dit, Accattone agissait sur l'action, il était le moteur de la fiction filmique : il faisait figure, participant actif de l'action fictionnelle. Dans *La ricotta*, au contraire, le personnage principal est ironiquement au niveau du fait cinématographique un figurant dans la fiction lui, c'est à dire un second rôle qui ne devrait pas avoir d'incidence sur la fiction, car il n'est, en théorie, pas nécessaire à la péripétie, à la dynamique du film. D'ailleurs, son identité elle-même traduit cet aspect de seconde main : c'est un chiffonnier (« *Stracci* » en italien signifie littéralement *chiffons, haillons, un amas de vieux tissus abîmés*).

De nouveau un retour à Walter Benjamin s'impose : le philosophe décrivait les chiffonniers des rues de Paris, le cinéaste nomme son personnage principal « chiffons ». Il n'a donc à proprement parlé pas de nom éponyme (souvenons-nous si Accattone est un surnom signifiant mendiant, il possède cependant un nom éponyme que le spectateur connaît : *Vittorio Cataldi*), c'est un visage, un corps sans nom, une figure vouée à disparaître face à la figure pleine et sur-présente du Christ. Au fond c'est sûrement dans la logique des mots de la langue française : le figurant est celui qui n'a pas réussi à se faire un nom, un homme en défaut d'identité²¹⁰. Ainsi, ce

²¹⁰ A ce propos, ce n'est pas un hasard si « figurants » désignent, en argot, les cadavres anonymes exposés à la morgue en attente d'être (mais de façon trop sporadique et rare) reconnus et nommés. Dans son *Dictionnaire français-argot* en 1901, Aristide Bruant citait cette plainte : « ton homme n'est pas rentré depuis trois jours (...) Va voir au Musée des Refroidis

personnage de *povero cristo*, d'homme simple est un personnage doublement exclu de l'histoire, celle bien sûre de l'histoire de la fiction puisque que ce n'est qu'un figurant, une figure secondaire dans le film en train de se construire, mais aussi exclu de l'histoire, celle capitaliste et marxiste, bourgeoise et ouvrière. En effet, il semble qu'autour de lui n'existe ni le passé ni le futur, il est assigné au présent absolu du besoin. Dépourvu de toute forme politique, Stracci est le représentant de la vie naturelle, instinctive et physiologique. Stracci est le nouveau chiffonnier de l'histoire, celle fiction (puisque'il n'est en théorie qu'un figurant du film), celle de la vie puisqu'il n'appartient à aucune catégorie représentée par l'histoire officielle : il est sur le bord de l'histoire.

C'est ici, que Pasolini inverse toute chose. La qualité de figurant (Stracci) pose au cinéaste une question cruciale, indissolublement esthétique, éthique et politique. Comment filmer un figurant ? Comment le faire apparaître en tant qu'acteur de l'histoire, comment ne pas se contenter de le faire passer pour une ombre vivante indistincte parmi les acteurs ? Pasolini, en déplaçant le rôle du figurant à figure, restitue aux figurants, qui sont au cinéma, ce que le peuple est à l'histoire, leurs visages, leurs gestes, leurs préoccupations quotidiennes et leurs capacités d'agir. Pasolini rend hommage, non sans ironie, au sans-nom de l'histoire, de la représentation sociale habituelle en choisissant de suivre *Stracci*, le pauvre bougre, figurant. Il fait ainsi de l'image le lieu commun de l'image d'un peuple oublié : les sous-prolétaires romains. Film dans le film, *La ricotta*, opère ainsi une étrange transformation du figurant Stracci à la figure Stracci, figure que nous pourrions qualifier figure du besoin, de la survie. Ainsi de pauvre figurant, Stracci, continuellement à la recherche de nourriture, parvient au statut de figure, c'est bien ses péripéties, que nous, spectateurs suivons. Pasolini ironise, mais garde pour Stracci, cette identité-haillons, en décomposition, un amour absolu.

Le mot *figura*²¹¹ est d'une richesse absolue, nous aimerions signaler deux éléments de la *potestas verbi* de ce mot : d'une part, le sens de plusieurs termes et expressions, tels que « image onirique », « vision », « fantôme », « modèle », « copie », « semblant » se sont condensées en lui.

(...) Il est peut être parmi les figurants » in *L'argot au XXème siècle, Edition renversée et raisonnées du Dictionnaire français-argot (1901-1905)*, édition Classique Garnier, Paris 2009, page 94.

²¹¹ Nous renvoyons à ce propos à l'excellent ouvrage d'Erich Auerbach, *Figura*, édition Belin, Paris 1993.

PLANCHE 11

Pontorno, *Déposition* (1527), huile sur bois (313 cm x192 cm), Chapelle Capponi, Eglise de Santa Felicita, Florence.



D'autre part, selon une longue tradition interprétative de l'Ancien Testament, les figures sont porteuses de significations, et la signification dernière de la figure est l'incarnation. Il y a ainsi, une convergence saisissante entre la figure et l'incarnation. Avec Stracci, le figurant devenu figure, nous sommes proches de la figure-matrice de Jean-François Lyotard : le matriciel comme ce qui commence à se détacher du fond, comme le rythme d'une activité originaire, un *statu nascendi*, une zone crépusculaire de matière primitive.

2) Stracci, l'image dialectique du figurant

La scène du repas de ricotta ou comme l'appellent les spectateurs internes au film, le *Stracci show*, n'est pas montrée comme un tableau vivant, bien au contraire. Filmée en noir et blanc, dans une alternance de champ et contre-champ, cette scène ne fait pas partie, à première vue, de l'histoire de la Passion filmée, pas plus qu'elle ne s'inscrit dans le plan topographique du plateau de tournage. Cet espace indéterminé pour le spectateur semble être celui de la frontière entre la ville dont nous apercevons au loin les remparts architecturaux et la campagne romaine parsemée de ruines. C'est cet espace intervalle que choisit Pasolini pour représenter le Golgotha non figuré chez Pontormo²¹². Pasolini joue ainsi pleinement de cette qualité d'indétermination présente chez le peintre, en la réalisant topographiquement et en l'actualisant socialement.

L'espace est ainsi travaillé par la confusion, voire la contamination entre sacré et profane, pathétique et comique, indistinctions qui fondent finalement l'opposition sociale entre Stracci et les notables, le cinéaste amplifiant avec ironie cette donnée en opposant également Stracci au chien de la diva : plus profondément, Pasolini dresse ici la figure de l'opposition entre la famille du cinéma (celle de la représentation et de l'exposition) et la famille de Stracci (les sous-prolétaires flirtant avec le comique, le grotesque et le pathétique). En ce sens, il y a, de Pontormo à Pasolini une sorte d'explication, un déploiement du lieu pictural de la mort du Christ dans le lieu du set, à la manière d'une actualisation potentielle.

²¹² Voir la reproduction ci-contre, Planche 11

PLANCHE 12

Vincenzo Campi (1536-1591) *I Mangiatori di ricotta*, environ 1580, Musée des Beaux-Arts de Lyon, France



De l'indéterminé, il s'agit de passer du lieu en puissance ou pourrions-nous dire du *lieu non actualisé* de Pontormo au *non-lieu actualisé* de Pasolini, c'est-à-dire la périphérie romaine où vit mais surtout meurt Stracci.

C'est bien en ce sens, que le repas de la ricotta peut être perçu comme un tableau vivant, une extension potentielle du lieu du Calvaire, il s'agit même d'un tableau trop vivant. Ainsi, sans le savoir, Stracci est en train de réactiver une scène de genre extraite du tableau « *I Mangiatori di ricotta* »²¹³ (littéralement « *les mangeurs de ricotta* ») de Vincenzo Campi²¹⁴. Cependant, Stracci ne rejoue pas ce tableau à la manière dont Orson Welles fait jouer à ses figurants la scène de la déposition, il en actualise le contenu grotesque, populaire et comique plutôt qu'il n'en imite la forme. A ce stade, il est permis de voir dans *La ricotta* la reprise et le développement du tableau de Campi sous forme d'une question : n'y-a-t-il, semble nous dire Stracci, dans *Le Mangeur de ricotta* qu'une figure de la vie basse et matérielle, de l'aliénation grotesque ? Cette question de l'assomption de la vie basse et matérielle est l'une de celles où s'entremêlent théologie et anthropologie chrétiennes.

Erich Auerbach, dont Pasolini était un lecteur attentif, a montré que la séparation hiérarchisée des styles comme des contenus dans la tradition gréco-latine (du style élevé au style bas) ne pouvait être maintenue dans la perspective chrétienne puisque, à sa source même, le message chrétien transgresse cette hiérarchie : le Christ s'est abaissé et humilié dans l'homme jusqu'à recevoir une mort d'esclave. « Que le Roi des rois eût été traité comme un vulgaire criminel, qu'il fut moqué, couvert de crachats, battu de verges et finalement cloué sur une croix, anéantit, sitôt qu'il s'imposa à la conscience des hommes, l'esthétique de la séparation des styles (...) Un nouveau style élevé se fonde, qui assume la réalité concrète avec sa laideur, son indignité et sa bassesse »²¹⁵.

Or, Pasolini intègre à l'actualisation grotesque du tableau de Campi un élément pathétique spécifique, celui de la dérision, des rires et des moqueries que subit Stracci.

²¹³ Voir la reproduction ci-contre, Planche 12.

²¹⁴ Vincenzo Campi (1536-1591) est un peintre né à Crémone où il laisse de nombreuses œuvres. De nombreux personnages qu'il peint ont en commun des visages populaires, grotesques, caricaturaux. Il mêle à ces scènes de genre de la vie populaire comme *Il Mangiaricotta* ou encore *La Fruttivendola*, un aspect burlesque. Le *San Matteo e l'angelo* (1588) peint à Pavia, fut considéré pour son réalisme par Roberto Longhi, professeur d'histoire de l'art de Pier Paolo Pasolini, comme un tableau annonciateur de l'œuvre du Caravage.

²¹⁵ Erich Auerbach, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduction de Cornélius Heim, édition Gallimard, Paris, 1968, page 83.

Mais la dérision en tant que telle fit bien partie de l'histoire de la Passion du Christ, elle constitue même le moment exemplaire de la compromission du haut et du bas notée par Auerbach.

3) Stracci, l'exact renversement de la Passion du Christ/ Incarnation

Cette dernière remarque peut nous conduire à penser que la dérision de Stracci en tant que mangeur de ricotta réactualise la dérision du Christ. Autrement dit, nous pourrions voir dans la *persona* du figurant Stracci une figure et même une contre-figure du Christ : sa mort le rend semblable au Christ, d'une conformité qui est aussi l'extrême dérision de la mort du Christ et l'exact renversement du sens de sa Passion. Ce sens pris à rebours n'est pas seulement celui de l'opposition entre le Royaume du ciel promis à l'horizon eschatologique chrétien et le royaume de la satisfaction des besoins terrestres revendiqués par Stracci, il est aussi et surtout celui de la temporalité de l'histoire chrétienne qui voit dans la mort une des conditions de l'assomption et non sa conséquence.

A l'élément du besoin en tant que tel qui fait la dimension épico-religieuse sinon sacrée du sous-prolétaire selon Pasolini²¹⁶ s'ajoute et même se confond un autre élément : la passivité. L'acceptation devant la condition sous-prolétaire est l'élément moral qui s'oppose à la révolte, à la conscience historique de classes et à l'engagement révolutionnaire. Ainsi, dans le film, le figurant qui tient la place du Christ pose une question toute brechtienne à Stracci : « pourquoi restes-tu auprès de ceux qui t'affament ? ». Stracci, outre son fatalisme ou son « innocence » (mot qui signifie pour Pasolini l'absence de rapport critique au passé), surgit alors la raison utopique opposée à la Passion au sein d'une société scindée et développée par le néo-capitalisme.

C'est bien sur cette ambiguïté entre action et Passion, autrement dit cette dialectique entre l'*éthos* sous prolétarien et le *pathos* chrétien (matérialisée par une image Stracci mort sur la croix) que se termine le film.

« Pauvre Stracci ! Crever est le seul moyen qu'il ait trouvé pour faire la révolution » : cette dernière réplique prononcée par Orson Welles sonne comme le

²¹⁶ P.P.Pasolini, *Una visione del mondo epico-religiosa*, 1964, in *Per il cinema*, Tome II, Op.cité, page 2844.

testament politique de Stracci. Lors du procès intenté à Pasolini pour outrage la formule fut transformée en « Pauvre Stracci ! Il n'avait pas d'autre solution pour nous rappeler que lui aussi était vivant ». Aux moyens révolutionnaires se substituent donc l'expression de la vie en tant que telle, à moins qu'elle ne les confonde.

II. Survivance du passé comme métaphore du présent

Dans *Le sentiment de l'histoire*²¹⁷, Pasolini concède à son interlocuteur Carlo Lizzani, que « par nature le cinéma ne peut représenter le passé, (il) représente la réalité à travers la réalité, un homme à travers un homme ». Dans le cas d'un film historique d'auteur, « le passé lui-même devient une métaphore du présent », mais, ajoute Pasolini, « au sein d'un rapport complexe, parce que le présent est l'intégration figurale du passé ». S'agissant de *La ricotta*, film-sketch qui n'est pas un film historique, mais un film dont l'argument théorique est tiré des rapports anachroniques entre le passé figural et le présent de la représentation cinématographique, il nous semble déterminant d'analyser les conditions, les modalités et la dynamique de cette *intégration figurale du passé* quand elle est intégration du passé figural. Le problème ainsi posé revient à savoir comment Pasolini refait revivre des images du passé²¹⁸.

Ce problème n'est évidemment pas inédit, c'est même l'un des problèmes fondamentaux de la culture de l'image dans la tradition occidentale : Aby Warburg lui donne le nom de « survivance » et Walter Benjamin de « réfraction ». Or, cet immense questionnement dont il hérite, Pasolini le met en acte dans *La ricotta* sous une forme bien particulière qu'il nomme « contamination ».

²¹⁷ Nous renvoyons le lecteur au texte complet mis en annexe dans le présent travail page 264. Le texte en version originale « *Il sentimento della storia* » est disponible dans *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, edizione Mondadori, Milano 1999, vol. II, page 2818/20.

²¹⁸ A ce propos, dans un autre texte, Pasolini formule ce qu'est une citation au cinéma en des termes qui laissent supposer un mouvement, une opérativité et une efficacité : il s'agit de prendre des passages, des moments du style de quelqu'un d'autre pour les « faire en un certain sens revivre en les citant », P.P.Pasolini, *Per il cinema*, edizione Mondadori, Milano 2001, page 2900, traduction personnelle.

1) Réfraction et survivance

Pietro Montani s'appuie sur l'analyse warburgienne et nous offre ainsi une lecture particulièrement féconde de *La ricotta*. Cette dernière se fonde notamment sur l'analyse warburgienne de l'image, soit le *Nachleben* (c'est-à-dire le concept de survivance²¹⁹, de vie posthume, pourrions-nous dire (*leben* signifiant littéralement vie) et l'intensification pathétique : « dans l'art figuratif, la survivance du passé est une constante. Plus encore, (...) cette « vie posthume » est un des phénomènes les plus insistants et inquiétants de la figuration. Les images ont le pouvoir de revenir, de faire revivre leur pathos dans d'autres images et sous des formes différentes. Mais qu'est-ce que ce retour ? Que transporte ce caractère posthume ? De quelle façon ce passé et cette mémoire interviennent-ils dans la dramaturgie de la forme cinématographique ? »²²⁰.

La thèse de Montani est la suivante : le phénomène de *Nachleben* joue dans *La ricotta* un rôle prépondérant, car ce n'est pas seulement à travers la citation que le cinéma témoigne de la persistance en son sein de son propre passé figural ou que l'image cinématographique énonce une dette à l'égard de la peinture ; plus fondamentalement, Pasolini expose et met en scène le processus même de retour et le « schématisme » de l'image, comme le dit Warburg. En d'autres termes, dans *La ricotta* la dramaturgie de la forme cinématographique est dramaturgie même de la survivance et la dramaturgie de la survivance se fait dramaturgie de la forme cinématographique.

Walter Benjamin, pour sa part, affirmait qu'il importe autant de circonscrire l'horizon dans lequel les œuvres d'art ont vécu et agi que de savoir comment elles sont nées. Ainsi, il énonce : « il ne s'agit pas de présenter les œuvres littéraires dans le contexte de leur temps, mais bien de donner à voir dans le temps où elles sont nées le

²¹⁹ Georges Didi-Huberman a particulièrement bien expliqué ce que recouvre ce concept de survivance dans *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les éditions de Minuit, collection Paradoxe, Paris 2002. « La survivance selon Warburg ne nous offre aucune possibilité de simplifier l'histoire : elle impose une désorientation redoutable pour toute velléité de périodisation. (...) Elle décrit un *autre temps*. Elle désoriente donc l'histoire, l'ouvre, la complexifie. Pour tout dire, elle l'*anachronise* », G.Didi-Huberman, *Op.cité*, page 85.

²²⁰ P.Montani, *La « vita postuma » della pittura nel cinema in Cinema/pittura : dinamiche di scambio*, edizione Lindau, Torino 2003, pages 33/42.

temps qui les connaît -c'est-à-dire le nôtre »²²¹. Ce serait donc retrancher aux œuvres du passé que d'ignorer leur mode de composition avec le temps, que de laisser pour compte cette trace qu'elles produisent dans l'histoire et qui nous ménage un accès jusqu'à elles. Car ce phénomène de « réfraction » mentionné par Benjamin n'affecte pas seulement notre regard mais les œuvres elles-mêmes dans le temps du regard qui se porte sur elles. Ainsi, reporter les œuvres à l'horizon de leur action et de leur vie signifie bien plus que de donner droit à une postérité qui leur serait attachée : il s'agit de faire apparaître ce qui d'emblée implique l'œuvre dans un devenir, un devenir politique par exemple.

En d'autres termes, ce devenir des œuvres serait déjà inscrit en elles comme une attente, un appel, un ferment, dit Walter Benjamin, voire une prophétie, et ceci dans la mesure où « chaque époque possède une possibilité nouvelle, mais non transmissible par héritage, qui lui est propre, d'interpréter les prophéties que l'art des époques antérieures contenait à son adresse. Il n'est pas de tâche plus importante pour l'histoire de l'art que de déchiffrer les prophéties »²²². Nous pouvons ajouter que pour l'art lui-même quand la réfraction s'y trouve spécifiquement mise en œuvre, quand le montage qu'il opère n'est pas autre chose que la forme dialectique du déchiffrement : dans *La ricotta*, le passé fait du présent qui l'allègue les conditions de son interpolation critique et la peinture fait du cinéma l'espace de transformation de l'avenir qui en elle *fermentait*.

2) Reconvoyer le présent : l'image comme migration temporelle

Pasolini s'est exprimé à plusieurs reprises sur les origines picturales de son cinéma. *La ricotta* met en scène et en ménage deux amours pasoliniens : Masaccio « pour la sobriété du paysage, la simplicité des volumes, la rusticité des illuminations (...). En revanche, lorsque j'ironise sur la passion bouffonne du réalisateur (Orson Welles) et me caricature moi-même, j'ai en tête les maniéristes, mon autre grande

²²¹ Walter Benjamin, *Histoire littéraire et science de la littérature*, in *Œuvres*, volume II traduction M.de Gandillac, édition Gallimard, Paris 2000, pages 274/283, page 283.

²²² Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, volume I.3 édition W.Adorno Gershom Sholem, nouvelle édition par Rolf Tiedemann, Frankfurt 1991, page 1046.

PLANCHE 13

Rosso Fiorentino - *Déposition de croix*, (1521), huile sur bois, (375 cm x 196 cm),
Pinacothèque de Volterra.



passion : Pontormo, Rosso Fiorentino²²³, les maniéristes florentins »²²⁴. Il y a dans *La ricotta*, la manière transposée en tableau vivants et d'autre part le vitalisme mimétique du Quattrocento incarné en la personne de Stracci.

Ce matérialisme vital, cette gravité existentielle de Masaccio, exaltés par Roberto Longhi dans ses leçons, en particulier dans ses notes sur la chapelle Brancacci del Carmine²²⁵ à Florence, furent pour Pasolini une expérience intellectuelle et esthétique décisive. De ce point de vue, Stracci est bien le dépositaire de « *l'aumento di vitalità* » (une augmentation de la vitalité) perçu par Longhi, ce mouvement qu'il sent venir de l'Antiquité et transiter par Masaccio. Le corps de Stracci est bien d'abord un corps intensément et plastiquement hérité de Masaccio. Cette empreinte figurale est irréductible à la citation parce qu'irréductible à la signification, elle est affaire d'aspect, de volumétrie, de densité, de frontalité, de gravité. Elle serait de l'ordre de l'obtus et non de l'obvie, pour reprendre la distinction jadis introduite par Roland Barthes²²⁶. Si Stracci a à faire avec les figures de Masaccio signifie moins qu'il leur ressemble qu'il ne leur prête corps et mouvement, qu'il n'en figure le type selon le sens que Sergueï Eisenstein donnait à ce mot, lorsqu'il opposait la « figure typique » à la surface trop malléable et dénuée de résistance organique du visage de l'acteur professionnel. Tout au contraire du rapport désinvesti, vide pour ainsi dire postiche que le Christ-figurant entretient avec son référent pictural, le Christ du tableau de Rosso, le type figural de Masaccio est à l'état de force obtuse dans chaque mouvement de Stracci ou, pour le dire autrement, la figurabilité de Masaccio trouve en Stracci son type. En effet, les autres personnages des tableaux vivants s'épuisent dans leur fonction, le corps employé se résout et se consomme entièrement dans l'imitation de la figure du tableau tandis que Stracci excède le rôle qu'il doit tenir. Il résiste parce qu'il est non seulement physiologiquement, mimétiquement, mais encore aveuglément figure de la peinture de Masaccio.

²²³ Voir la reproduction ci-contre, Planche 13.

²²⁴ P.P.Pasolini, cité par Franca Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, edizione Bulzoni, Roma 2000, page 76.

²²⁵ Roberto Longhi, *Gli affreschi del Carmine, Masaccio e Dante in Opere complete*, 8.1 : *Fatti di Masolino e di Masaccio e altri studi sul Quattrocento*, edizione Sansoni, Firenze 1975, page 67/70.

²²⁶ Roland Barthes, *Le troisième sens in Cahiers du Cinéma numéro 222*, 1970, page 12/19.

A la signification du corps mimétique des tableaux s'oppose le corps *retrouvé* de Stracci. Il n'y a plus de corps se désolait Pasolini, ou plutôt n'y aurait-il jamais de corps que de comparution politique d'un corps et de comparution que frappée d'anachronisme. Stracci, longtemps relégué aux abords de l'histoire et aux marges de la représentation picturale, est un corps retrouvé précisément parce que le lieu de son destin politique est aussi celui de son anachronisme esthétique.

3) Contaminations profanes : l'image résonnante

L'expérience alors partagée ne tient pas au simple fait que dans le film Pasolini cite le tableau de Pontormo et donne à cette citation la forme paradoxale d'un tableau vivant. Ainsi, au sein du rapport citationnel, un événement se produit qui rompt l'instance du retable et semble démettre toute instance. Cet événement par quoi le réel surgit dans l'image ou plus exactement entre les images, c'est une chute : le rappel involontaire et soudain de la matérialité d'un corps, la manifestation de sa gravité, de son poids.

La chute c'est le corps rendu à son essence profane, autrement dit d'un point de vue dramaturgique, l'expression de la réintégration profane du corps. Cette réintégration est ici l'opération fondamentale par laquelle le cinéma prend en charge la peinture et la peinture livre son instance au cinéma, fondamentale pour Pasolini parce qu'elle ramène au point de partage du sensible, fondamentale aussi parce que son effet comique introduit un élément de distanciation et amorce un nouveau processus. Cette chute, cette crise, au sens premier du mot, forme comme une origine au sein du film, non pas l'instant crucial qui reste la mort de Stracci, mais l'évènement à partir duquel l'intégration du passé s'engage sous le signe de la contamination.

En effet, la représentation se vide brutalement de son pathos pour reprendre le vocabulaire de Warburg, l'énergie pathétique contenue dans la formule gestuelle du transport du Christ s'échappe du cadre de sa reconstitution, tandis que le sujet du tableau est définitivement imprégné par la confusion et l'insouciance qui règne sur le plateau de tournage. Cette contamination du sacré par le profane est très exactement une profanation au sens d'une désacralisation, d'une dé-séparation (de

sacer : ce qui est séparé, mis à part)²²⁷, mais aussi et simultanément une mobilisation du profane par le sacré. Du drame de la mort du Christ il ne reste que le « négatif, la trace vide, c'est-à-dire le schéma pathétique privé de substance »²²⁸. Ce schéma purement virtuel puisque vide, n'a pourtant rien perdu de « sa force du passé ».

C'est donc parce que le Christ chute, qu'il laisse une place vacante, celle justement du surgissement de Stracci. Autrement dit, l'instance picturale tombe, cède la place et l'instance cinématographique gagne alors du terrain. Or, cette chute est la manifestation d'un monde non homogène, autrement dit l'intrusion d'un réel qui vient perturber la scène initiale. D'ailleurs, Pasolini attribuait au maniérisme la dissolution de toute vision intégrale et harmonieuse du monde : « le maniérisme était mécréant : Pontorno, Rosso Fiorentino (...) étaient profondément diaboliques et mécréants »²²⁹. L'adjectif mécréant est d'abord employé par Vasari lorsqu'il parle des figures de Rosso, il est ensuite repris par Roberto Longhi comme composante spécifique de l'art de Rosso, puis il est utilisé par Giulano Briganti²³⁰ dans *La Maniera italiana*, qui servit à Pasolini d'ouvrage de référence pour la construction des tableaux vivants.

Le second tableau vivant, celui du Rosso ne possède pas les mêmes caractéristiques que celui de Pontorno. Il n'y a pas de suspension, ni une instabilité dramatique comme c'était le cas pour l'œuvre de Pontorno, mais une précarité physique du Christ, allant presque jusqu'au grotesque. En réalisant les deux retables ensemble à l'intérieur des tableaux vivants, le cinéaste transforme et reporte l'instabilité physique au sein de la peinture de *La déposition* de Rosso vers la suspension du groupe de Pontorno. Pasolini, met donc en scène des peintures mais surtout leur devenir, il ne s'agit plus d'œuvres figées mais qui dégagent cette « faible force messianique », chère à Benjamin.

En ce sens, *La ricotta* est bien un opérateur temporel de survivance et par là même porteur d'une puissance politique. Pier Paolo Pasolini savait poétiquement, visuellement et politiquement, ce que survivances veut dire. Il savait le caractère

²²⁷ Pour plus de précisions, voir Giorgio Agamben, *Profanations*, édition Payot-Rivages, Paris 2006.

²²⁸ Pietro Montani, *Op.cité*, page 41.

²²⁹ P.P. Pasolini, *L'art de Romanino in Ecrits sur la peinture*, *Op. Cité*, page 65.

²³⁰ Giulano Briganti, *Il Manierismo e Pelligrino Tibaldi*, edizione Cosmopolita, Roma 1945.

indestructible transmis, là invisible mais latent, ailleurs ressurgissant, des images en perpétuelle métamorphose. C'est d'ailleurs ce qui détermine chez lui la collision de l'archaïque et du contemporain, pleinement assumée.

Rappelons-nous de la phrase d'Orson Welles dans *La ricotta* : « Plus moderne de tous les modernes (...) je suis une force du passé ». N'oublions pas le contexte de cette phrase dans le film, elle est prononcée par un artiste lourd de son expérience et de son amour pour l'histoire des vaincus. Mais il est assis en face d'un journaliste, incapable, lui, de s'arracher à son contexte historique, c'est-à-dire de faire autre chose que de penser le présent comme actualité, de rabattre l'entier contemporain sur l'actualité du vide nécessaire à la société du spectacle.

PARTIE II- Histoire et mythe : la trilogie antique ou la recherche d'un temps perdu

Pasolini est un fin connaisseur des tragédies grecques dont il a fait plusieurs traductions pour le théâtre dont une portée à l'écran (*Appunti per un'Orestiade Africana*), et connaît donc parfaitement ce qu'est le destin pour les grecs. Mais il choisit de l'utiliser d'une toute autre manière. Ainsi pour lui, le destin est le lieu même d'une tension entre passé et présent car il est cette force qui s'oppose à celle qui nous pousse vers l'avenir et il s'agit de la force de régression vers sa propre origine. Cette tension interne n'est pas sans rappeler les théories de Walter Benjamin sur la question de l'origine « comme tourbillon dans le fleuve », une origine donc toujours en mouvement, qui ne connaît pas la fixité. Si « la lumière du futur n'arrête pas un seul instant de nous blesser »²³¹, il ne faut pas voir ici, comme il lui a été reproché, un pseudo ré-actionnisme, mais bien une volonté de pénétration du passé dans notre présent afin d'éviter de conserver notre rapport à l'Autre et de maintenir l'expérience entre les hommes ouverte, inachevée et fertile.

Eviter la blessure de cette lumière (une lumière qui serait l'allégorie de la société de consommation, des pratiques mass-médias) toujours plus aveuglante en retournant dans l'obscurité des mythes antiques est l'unique solution pour Pasolini de résister pour conserver notre part d'humanité. C'est pour lutter contre cette mutation anthropologique alarmante de la société italienne et plus largement des sociétés européennes que nous devons prendre mesure d'un passé réaffleurant notre présent. Car ce qui est en jeu ici est le statut de l'expérience, une expérience que la société hédoniste, les mass-médias simplifient, réduisant le désir à une simple consommation. L'expérience est donc en danger pour le cinéaste. C'est dans une volonté désespérée d'amour pour la réalité et donc pour les hommes qu'il veut faire acte de survivance du passé. Car en se déplaçant géographiquement, au cours de ses nombreux voyages au début des années soixante, Pasolini ne tourne pas le dos à ses premiers amours : le déplacement géographique se double d'un déplacement temporel et c'est bien la figure du destin qui lui permet de se déplacer dans le temps, d'utiliser le mythe comme actualisation de l'histoire, de nous faire prendre conscience

²³¹ Pier Paolo Pasolini, *Les pleurs de l'excavatrice* (1956) in *Les cendres de Gramsci*, Pier Paolo Pasolini, *Poésies 1943-1970*, édition Gallimard, Paris 1990, page 167.

que le désir de regarder l'autre est en train de se perdre et qu'à sa place se substitue le désir non pas de dominer mais plus encore d'humilier l'autre, de le nier en tant qu'humanité : voilà l'expérience entre les hommes détruite. En ce sens, Pasolini nous propose un tout autre regard sur le destin, dans ses films, comme une ultime vigilance du regard. Chez le cinéaste, le destin est la manifestation même de l'informe, en ce sens qu'il ne nie pas la forme elle-même, mais est une forme altérée de la perception du temps. En effet, comme nous le verrons le destin est le lieu d'une tension entre passé et avenir, ce qui sous le regard de Pasolini signifie survivance. Mais comment cette distorsion du destin par le cinéaste peut-elle changer les modes de voir, ou plutôt devrions-nous dire de regarder du spectateur ?

«Ce qui pleure, c'est ce qui prend fin, et recommence(...). Ce qui pleure, c'est ce qui change, même si c'est pour être meilleur. La lumière du futur ne saurait cesser un seul instant de nous blesser : elle est là, qui nous brûle, en chacun de nos actes quotidiens, angoisse, même en cette confiance qui nous donne la vie (...).»

Pier Paolo Pasolini, extrait de *Les pleurs de l'excavatrice*, 1956, in *Les cendres de Gramsci*.

CHAPITRE I- Le destin pasolinien, tension entre passé et avenir

Le destin s'éprouve (car il s'agit bien d'une épreuve au sens premier du terme pour celui qui est confronté à la parole du destin) avant tout par le biais de la figure du discours puisqu'il est accomplissement de la parole, mais surtout, il se définit par l'opacité et l'incompréhension du message qu'il délivre à son interlocuteur. Le destin ne se révèle donc pas de façon directe puisque le discours est son médiateur, mais un médiateur qui le fige dans une opacité de sens et de lisibilité pour celui à qui il s'adresse. Paradoxalement, le signifié *destin* se manifeste par les signifiants (les mots et la parole) mais son sens s'échappe simultanément, marquant définitivement l'impossibilité de la parole à délimiter son espace.

Ainsi, la parole devient alors un médiateur énigmatique. En fait, le destin ne dispose pas d'une langue, d'une batterie de signifiants linguistiques ; mais il est lui-même ce signifiant, et porte en lui son signifié. En effet, ce mot si perméable et résistant à toute forme de classification se manifeste avant tout par le biais de la parole, de l'oralité est à la fois signifiant comportant dans son essence ses signifiés : voilà le premier paradoxe auquel nous sommes confrontés. Le destin se pose alors d'emblée comme fait de langage dont il nous faut observer et analyser tous les sens avec rigueur : chez les latins par exemple, le destin est appelé *fatum*, qui provient lui-même de *fando*, *parler* et signifie à proprement parler la même chose que *effatum*, c'est à dire mot, décret prononcé par Dieu, ou une déclaration fixe par laquelle la Divinité a réglé l'ordre des choses et désigne ce qui doit arriver à chaque personne : « J'appelle destin (*fatum*) ce que les Grecs appellent *Heimarmèné*, c'est-à-dire l'ordre et la série des causes, quand une cause liée à une autre produit d'elle-même un effet (...)Ce dernier n'est donc pas ce qu'entend la superstition, mais ce que dit la science,

à savoir la cause éternelle des choses, en vertu de laquelle les faits passés sont arrivés, les présents arrivent et les futurs doivent arriver »²³².

Dans l'Encyclopédie²³³ de Diderot et D'Alembert, le Destin est «proprement l'ordre, la disposition ou l'enchaînement des causes secondes, ordonné par la Providence, qui emporte l'infailibilité de l'évènement. Selon quelques philosophes païens, le destin était une vertu secrète et invisible, qui conduit avec une sagesse incompréhensible ce qui nous paraît fortuit et dérégulé ; et c'est ce que nous appelons Dieu ». Énoncé de telle sorte, le destin serait un enchaînement de toutes choses qui se suivent nécessairement et de toute éternité, sans que rien ne puisse interrompre la liaison qu'elles ont entre elles.

Or, paradoxalement, si le destin se donne avant tout comme accomplissement de la parole, il est pourtant très difficile de le saisir pleinement. Hegel a d'ailleurs bien cerné cette difficulté de saisir le destin puisqu'il s'agit pour lui « d'un être sans forme »²³⁴, soit comme une abstraction pure. C'est sans doute ici que réside pour nous le nœud du problème : penser le destin pasolinien comme une absence de forme, plutôt devrions-nous dire une forme altérée en perpétuelle mouvement. Cette mutation nous l'analyserons grâce au corpus de la trilogie antique : *Appunti per un'Orestiade Africana* (1968/9), *Edipo re* (1967) et *Medea* (1969). Hegel ajoute que ce concept ne peut rester lui-même simple concept, mais que l'abstraction se perd dans une énigme bien plus mystérieuse que celle de la Sphinge thébaine : « dans cette abstraction, le destin n'est que le supérieur à qui les dieux et les hommes sont soumis, mais qui reste en soi incompréhensible, inintelligible. Le destin n'est pas encore le but absolu que Dieu s'est marqué à lui-même, le décret de sa volonté personnelle, mais seulement la puissance une et universelle qui s'élève au-dessus de tous les dieux particuliers, et, par conséquent, ne peut se manifester comme divinité particulière sans se fondre avec eux et descendre à leur niveau. *Il reste donc sans forme et sans individualité*. Fuyant toute fixité théorique, le destin s'échappe, devient insaisissable pour le chercheur comme ces voix chères de notre enfance dont la résonance semble encore nous toucher malgré l'altération de son grain. Le destin serait ainsi une

²³² Cicéron, *Traité du destin*, éditions Les belles lettres, Paris 2002, page 56.

²³³ Denis Diderot et D'Alembert, *L'Encyclopédie*, édition Inter-livres, Paris 1998, tirage épuisé.

²³⁴ Hegel, *La Nécessité, le Destin in Esthétique, textes choisis*, Presses Universitaires de France, Paris 1954, page 181.

absence de forme, et par là même toucherait de près la question de l'absence. A la fois proche et lointain, le destin apparaît ainsi comme la sonorité des voix qui ne sont plus là : la voix de l'absence. Une Voix présente dans le passé mais dont il nous reste *qu'une trace* dans le présent : *une survivance*.

Dans la trilogie antique, Pasolini réinvestit le concept de destin par celui du fait divers, changeant ainsi la valeur même de l'image cinématographique : le destin n'est plus que la survivance de motifs antiques dont la perte devient irréversible. Lorsque le fait antique est filmé par le cinéaste sous le mode du fait divers, notamment l'épisode originel du meurtre du père, le spectateur est confronté à l'expérience de *la crise de temps* : le temps du mythe antique se heurte violemment au temps contemporain du fait divers. La conséquence sera une mutation anthropologique de la valeur de l'image en quelques sorte identique et faisant écho à celle que dénonce le cinéaste concernant la société italienne. En effet, l'image pasolinienne par l'actualisation du mythe, l'ancrage dans des lieux du contemporain (comme par exemple Bologne dans *Edipo re*) perd sa valeur liturgique et sacrée pour se revêtir de la valeur de spectacle du mass-média.

Nous verrons ainsi que la collision de l'*Autrefois* et le *Maintenant* permet à Pasolini le déplacer le destin (empreint de sacralité) sous le signe du fait-divers (construit lui sur l'image-spectacle). Cette rencontre de deux temporalités peut se définir comme *image-symptôme* de la société et de l'histoire italienne. En déplaçant le mythe de son lieu originel et en l'imbriquant étroitement avec l'histoire, Pasolini parvient à réactualiser le mythe grâce à l'histoire et construit *un temps métahistorique*. Le destin dans ses films antiques devient ainsi une structure en mouvement, tour à tour travestie, altérée, lui permettant de nous mettre en garde contre la perte du désir de regard qui atteint nos sociétés. Ce corpus filmique met en scène la figure du destin, soit en langage pasolinien la tension blessante (de type hémorragique) entre la survivance du passé et des mythes et leur heurt avec l'actuel. Cette mutation du destin est évidemment à rapprocher des théories de Walter Benjamin²³⁵ sur le concept d'histoire et ces conséquences sur la notion de l'expérience.

²³⁵ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, in *Les Temps modernes* numéro 25, Octobre 1947.

« L'Orestie résume l'histoire de l'Afrique de ces cents dernières années. Le passage presque brutal et divin d'un état 'sauvage' à un état civil et démocratique. La succession de rois qui, au cours de la terrible stagnation séculaire de la culture tribale et préhistorique, ont dominé les terres africaines- à leur tour sous la domination d'Erinyes noires- s'est comme subitement ébranlée. Il faut ajouter que le problème véritablement brûlant et actuel est la 'transformation des Erinyes en Euménides', d'où le génie d'Eschyle d'avoir tout préfiguré (...) La civilisation archaïque-appelée superficiellement 'folklore'- ne doit pas être oubliée, méprisée ou trahie. Elle doit être intégrée à la nouvelle civilisation, de manière à l'enrichir et à la rendre particulière, concrète et historique »

Pier Paolo Pasolini, *Nota per l'ambientazione dell'Orestide in Africa in La città futura numero 23, Italia 1978.*

I. Le destin déclassé : *Appunti per un'Orestide africana*

En 1959, Vittorio Gassman demande à Pasolini une traduction de l'*Orestie* d'Eschyle, pour une mise en scène théâtrale du *Teatro Popolare* et pour le Théâtre Grec de Syracuse. Une dizaine d'années plus tard, Pasolini approfondit cette réappropriation du texte d'Eschyle et entre 1968 et 1969, il tourne en Afrique un *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (qu'il achèvera en 1973) présenté comme une suite de notes filmées sur un film à faire. Mais avec cette traduction, Pasolini bouleverse le style apollinien de la représentation grecque. Au lieu de la Grèce antique il y substitue l'Afrique des années soixante, cherchant désespérément ses personnages : un Oreste noir, le chœur symbolisé par des arbres sous la tempête. Le cinéaste traduit, mais surtout transpose, déplace le texte, les personnages et le sens.

Il traduit avant tout selon la définition qu'en donne Benjamin. En effet, selon ce dernier²³⁶, « la traduction est un effort pour construire sur la destruction même une écriture qui, globalement, répercute dans son inachèvement productif la réalité ». Cette construction a teneur destructive, Benjamin l'oppose à l'illusion épique d'un souffle ininterrompu se moquant des vicissitudes de l'histoire. Ce faisant, la traduction

²³⁶ Walter Benjamin, *Œuvres Complètes*, Tome II, volume 1, page 365, édition Gallimard, Paris 2006.

s'avise que le plus sûr moyen de conserver, voire de rédimer²³⁷ ce qui fut (non pas la croyance dans une histoire vide au cours impavide et cumulatif), mais comme il l'écrit, « d'arracher au contexte », de couper, de sélectionner des passages-images. C'est véritablement cet acte qu'accomplit Pasolini : arracher, déplacer, créer des passages entre une œuvre antique et une réalité contemporaine, celle de L'Afrique noire des années soixante. Car c'est uniquement celui qui désespère qui découvre dans la citation la force, non de conserver, mais de nettoyer, d'arracher au contexte, de détruire. Cette force où gît l'espoir selon Pasolini que quelque chose survivra de l'époque antique peut advenir parce que le cinéaste empoignant le texte d'Eschyle, l'enlaçant l'aura fait se déplacer de son contexte. Ainsi l'usage des diverses citations d'Eschyle fait émerger l'interruption, la béance au sein d'un discours clos et autonome et Pasolini s'oppose à la résistance hystérique du discours conclusif, à l'emphase de la fiction, au songe d'apothéose de la belle apparence. Cette œuvre permet donc déplacement et inachèvement.

A partir du début des années soixante, Pasolini entame toute une série de voyages dans le Tiers-monde. C'est ainsi que la trilogie antique (*Edipo re* en 1967, *Medea* en 1969 et *Appunti per un'Orestiade africana* en 1968/9) naît de cette confrontation avec un Autre perçu encore comme archaïque : dès lors le déplacement géographique se double d'un déplacement temporel. Pasolini se déplace mais déplace aussi les mythes afin de mettre en scène l'ici et le maintenant. Dans *Les Appunti*²³⁸ c'est justement ce déplacement qui est utilisé comme outil d'une investigation du contemporain par le cinéaste.

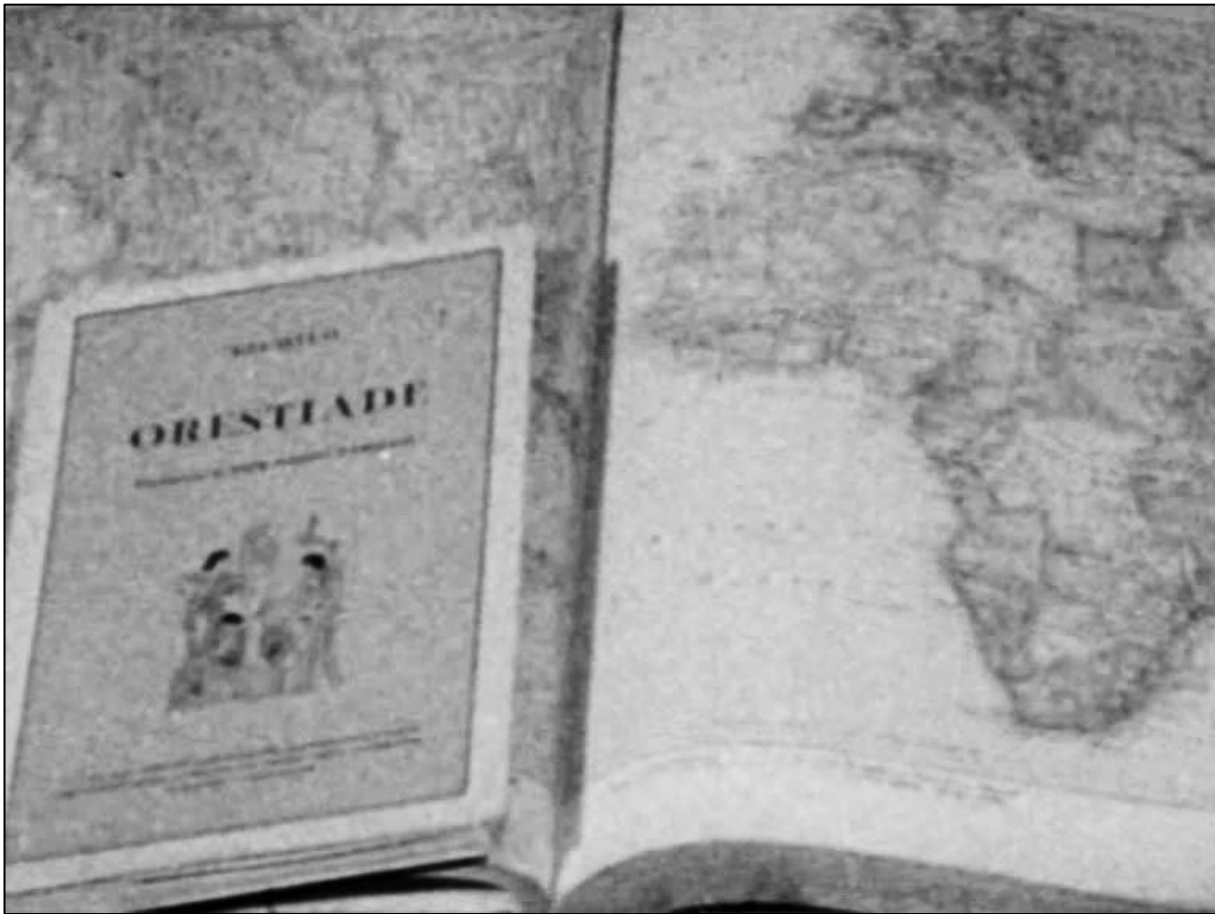
Véritable objet hybride car structure en mouvement entre fiction et documentaire *les Appunti* est construit sur le déplacement, sur le passage : passage du texte antique à la représentation filmée, passage de la fiction au documentaire et vice versa et donc glissement du statut même de l'image, déplacement du sens originel du texte et donc déplacement également poétique puisqu'il est l'instrument de l'ouverture du regard. Ce film informe et travaille une œuvre en mouvement continu, qui ne redoute rien tant que de figer la représentation, que ce soit celle de

²³⁷ Rédimer : racheter par son sacrifice le genre humain.

²³⁸ La traduction d'*appunti* est *notes*, ce qui laisse déjà entrevoir un style de l'inachèvement, un style dont *Pétrole* le dernier roman de Pasolini sera le point culminant. Hervé Joubert-Laurencin parle dans les bonus du DVD des *Appunti* à juste titre du film comme « d'une poétique de l'inachevé ».

PLANCHE 14

Appunti per un'Orestiade africana : le destin déplacé



l'Autre ou celle de soi. Œuvre en train de se former sous nos yeux, œuvre se travaillant elle-même, les *Appunti* regardent du côté de la fiction par son ambition affichée (le film prétend être un journal de travail pour une adaptation cinématographique de l'*Orestie* d'Eschyle²³⁹, un film sur un film à faire ultérieurement) en même temps que les repérages servent à documenter explicitement la réalité de l'Afrique noire contemporaine. La fiction n'est-elle que le prétexte d'un projet documentaire ? L'Afrique noire ne sert-elle que d'illustration contemporaine à un récit ancien ? Il serait trop facile de pencher pour l'un ou l'autre. Les *Appunti* donnent naissance à une forme nouvelle, impure pourrions-nous dire, une forme de la contamination qui se refuse à toute catégorisation.

Le premier plan du film, sur lequel défile le générique, présente une carte de l'Afrique, sur laquelle est posé le livre d'Eschyle, dans la traduction pasolinienne²⁴⁰. Ce « collage » indique d'emblée la nature polymorphe de l'œuvre que nous étudierons dans un premier temps sous l'angle *du faire travailler* ensemble le mythe et l'histoire, et le documentaire et la fiction. D'ailleurs, le cinéaste dit à ce propos : « Je suis venu pour tourner, mais pour tourner quoi ? Pas un documentaire, pas un film, je suis venu tourner des notes pour un film : ce film serait l'*Orestie* d'Eschyle, à tourner dans l'Afrique d'aujourd'hui, dans l'Afrique moderne »²⁴¹.

²³⁹ Eschyle, *L'Orestie*, édition Flammarion, Paris 2001.

²⁴⁰ Voir l'illustration ci-contre, Planche 14.

²⁴¹ P.P. Pasolini, *Per il cinema, sous la direction de Walter Siti et Franco Zabagli*, edizione Mondadori, Milano 2001, page 1177, traduction personnelle.

1) L'histoire comme actualisation des mythes

« Le thème profond de l'Orestie est, en tout cas, pour nous, lecteurs modernes, le passage d'une époque historique, 'médiévale' à une époque historique 'démocratique'. D'où la transformation des Ménéades²⁴² (déesses médiévales de la terreur existentielle) en Euménides (déesses de l'irrationalité dans un monde rationnel). S'il se produit, aujourd'hui, en Afrique, une chose similaire, c'est sans aucun doute parce qu'Athènes (modèle démocratique) incarne le monde blanc progressiste. Et qu'Athéna, la Déesse qui a enseigné la démocratie à Oreste, à travers l'instauration du premier tribunal humain et l'institution du scrutin, est une déesse blanche »²⁴³. De ses propos, se dégage très nettement l'analogie entre mythe et histoire africaine contemporaine, et encore une fois, Pasolini joue sur divers tableaux du temps. Or, ici, le passé immémorial n'est plus contenu dans les corps sous-prolétaires, qui se conforment à la masse, mais aux corps africains, encore porteur de ce passé.

Avec *l'Orestie*, deux temporalités se heurtent clairement : l'archaïque et le contemporain. C'est justement ce contemporain de l'Afrique qui permet une réécriture du mythe d'Eschyle car Pasolini conçoit avant tout le mythe comme métahistoire. Lors d'une interview à propos d'*Edipo re*, il dit : « le mythe est un produit, pour ainsi dire, de l'histoire humaine ; mais ensuite, étant devenu un mythe, il est devenu absolu, il n'est plus caractéristique de telle ou telle période de l'histoire, il est caractéristique, disons, de toute l'histoire. Peut-être ai-je eu tort de dire qu'il est a-historique, il est méta-historique »²⁴⁴. C'est précisément cette dimension méta-historique du mythe qui lui permet d'être une clé de lecture de l'histoire. Mircea Eliade exprime également ce point de vue, et nous savons que Pasolini en fut un lecteur attentif : « tout mythe, indépendamment de sa nature, énonce un évènement qui a eu lieu '*in illo tempore*' et constitue de ce fait, un précédent exemplaire pour toutes les actions et situations qui, par la suite, répèteront cet évènement »²⁴⁵.

²⁴² Pasolini emploie indifféremment « Ménéades » et « Erinyes ». Ce sont des synonymes pour lui.

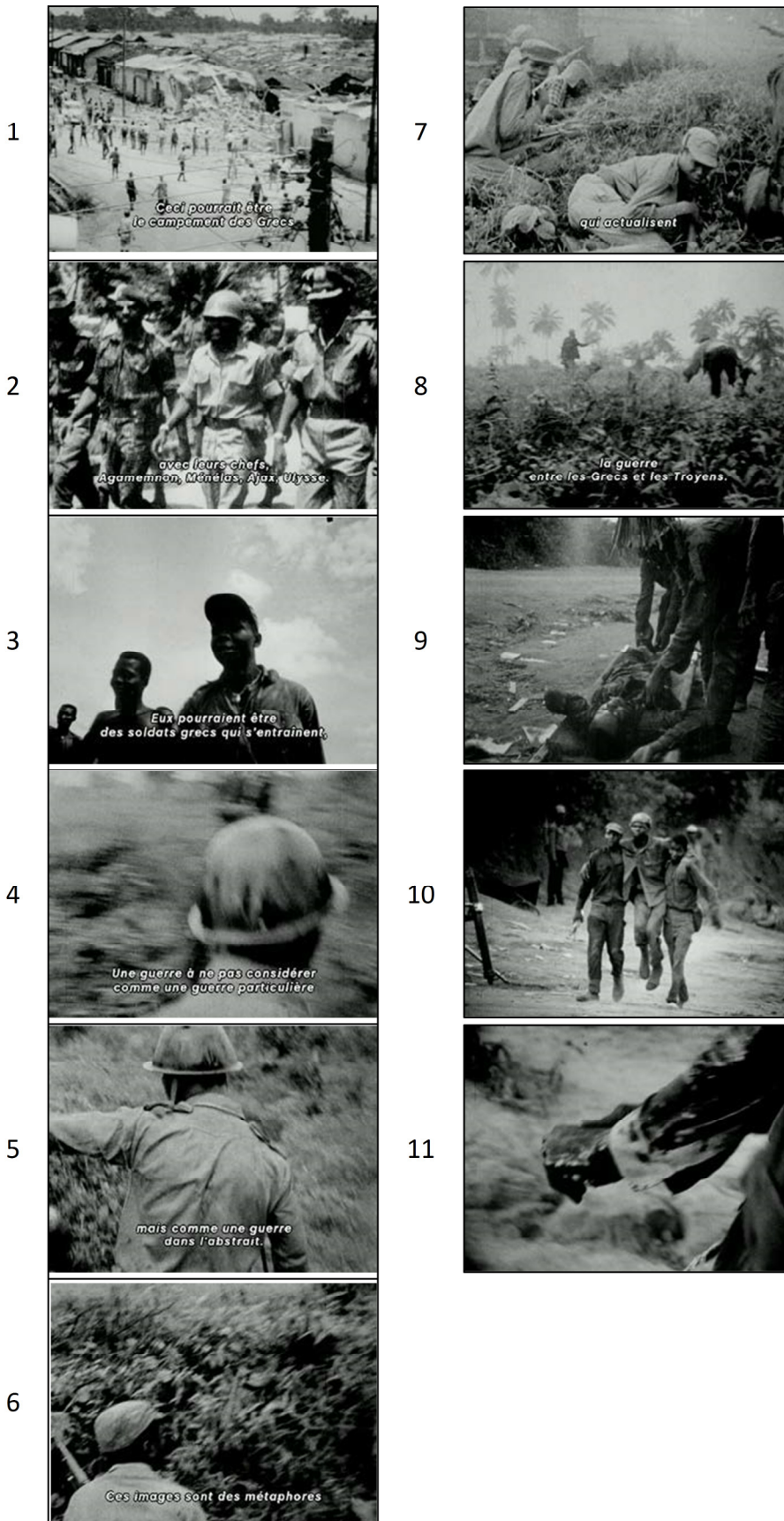
²⁴³ P.P. Pasolini, *L'Athènes blanche (1968) in Per il cinema, Op.cité*, page 1180, traduction personnelle.

²⁴⁴ P.P.Pasolini in Oswald Stack, *Pasolini on Pasolini, Interviews with Oswald Stack*, Indiana University Press, Bloomington and London 1970, page 127. Rappelons qu'Oswald Stack est le pseudonyme de Jon Halliday.

²⁴⁵ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, édition Payot, Paris 1983, page 360.

PLANCHE 15

Appunti per un'Orestide africana – La guerre du Biafra : actualisation des mythes



Le cinéaste conçoit donc le mythe d'Eschyle comme quelque chose se produisant actuellement dans l'Afrique de la fin des années soixante. L'histoire (celle de science) est donc perçue par Pasolini comme l'actualisation des mythes, la séquence de la guerre de Troie dans le film illustre parfaitement cette conception.

Ainsi, la guerre de Troie et le meurtre d'Agamemnon sont représentés par des images d'archive d'une extrême violence, tournées pendant la guerre du Biafra²⁴⁶. Mais le cinéaste précise aussitôt en voix-off « cette guerre ne doit pas être considérée comme une guerre particulière, la guerre du Biafra, mais abstraite : ce sont des images-métaphores qui actualisent la guerre entre Troyens et Grecs »²⁴⁷. Le présent le plus actuel de l'Afrique n'est donc que le comparant, c'est-à-dire l'image expressive et concrète d'une réalité mythique qui semble première. La fiction, le récit d'Eschyle ne sont pourtant pas le prétexte pour la réalisation d'un documentaire sur l'Afrique : ils sont la clé qui permet la compréhension de la mutation géopolitique d'une société archaïque en une société dite moderne, capitaliste. Les mythes n'existent que dans les fictions (les récits mythiques d'Eschyle ou de Sophocle par exemple) de la même manière que l'Histoire pour Pasolini n'existe que dans l'histoire particulière des peuples : leur actualisation les fait être. Et si le mythe est métahistorique, l'histoire particulière le contient, et se trouve nécessairement dans un rapport de contamination avec les actualisations de ce mythe, telles que l'*Orestie* d'Eschyle. En effet, même si « les images de la guerre du Biafra sont totalement éloignées de l'idée du classicisme grec : la douleur, la mort, le deuil, la tragédie sont les constantes éternelles et absolues qui relient ces images brûlantes d'actualité aux images fantastiques de la tragédie grecque »²⁴⁸.

Dès lors, le récit d'Eschyle n'est pas plus le prétexte à un documentaire sur l'Afrique que les images de la guerre du Biafra ne sont là en tant que simple document sur l'histoire de l'Afrique. C'est la voix de Pasolini, son commentaire qui décline l'image d'archive du circonstanciel pour en faire le lieu d'un présent capté dans sa forme mythique et d'un mythe capté dans son incarnation historique. Mythe et histoire se contaminent l'un l'autre grâce au commentaire-off du cinéaste.

²⁴⁶ Voir la Planche 15, reproduite ci-contre.

²⁴⁷ P.P.Pasolini, extrait du texte du film *Carnet de notes pour une Orestie africaine*.

²⁴⁸ P.P.Pasolini, extrait du texte du film *Carnet de notes pour une Orestie africaine*.

2) Une archéologie du regard : filmer les survivances

Hervé Joubert-Laurencin explique que l'idée fondamentale du « scénario africain » est celle de « la coexistence jamais pacifique, jamais réconciliée, d'un esprit préhistorique, sauvage, irrationnel et d'un esprit moderne, laïque, rationnel, progressiste »²⁴⁹. Pour bien comprendre cet élément fondamental de la pensée pasolinienne dans les années soixante, il faut un moment, revenir au regard qu'il porte sur le monde contemporain de cette époque. La fin des années soixante sont pour lui le temps d'une désillusion croissante face à l'évolution des sociétés occidentales modernes, pourries par le néo-capitalisme, la consommation de masse, l'uniformisation. Ce monde moderne, obsédé par l'idéologie du progrès, a coupé ses racines et refuse d'entendre l'appel des voix du passé : c'est le génocide²⁵⁰ des cultures populaires perpétré par les sociétés néocapitalistes. Puisque le monde occidentale est définitivement perdu pour le cinéaste, le Tiers-monde (rappelons que son premier voyage fut la découverte de l'Inde en 1961) maintient, lui, l'espoir d'une possible persistance du passé dans le présent.

Cet espoir est au cœur du *Carnet de notes pour une Orestie africaine* : dans l'Afrique née de la décolonisation, il est peut-être encore possible de lutter pour préserver des cultures ancestrales, pour leur féconde intégration dans la modernisation en cours. Si Pasolini s'intéresse à l'*Orestie* d'Eschyle c'est bien parce que ce texte est lui aussi pris entre deux temporalités, celle de l'archaïque et du moderne, mais surtout ce mythe réussit l'intégration du passé dans le présent, malgré quelques modifications. En effet, la cité moderne grecque née de l'instauration de la démocratie par Athéna ; déesse de la Raison, ne refoulera pas son passé archaïque, incarné par les Erinyes, mais elle l'intégrera, après avoir transformé ces déesses sanguinaires en Euménides, « déesses de l'irrationalité dans un monde rationnel »²⁵¹.

²⁴⁹ Hervé Joubert-Laurencin, *Op.cité*, page 132. Nous précisons que « le scénario africain » regroupe *Le Père sauvage* (jamais réalisé), *La vita quotidiana dell'Africa nuova* et le *Carnet de notes pour une Orestie africaine*. Mais, il convient de rappeler que l'Afrique parcourt et est présente dans toute l'œuvre pasolinienne, écrite comme filmique.

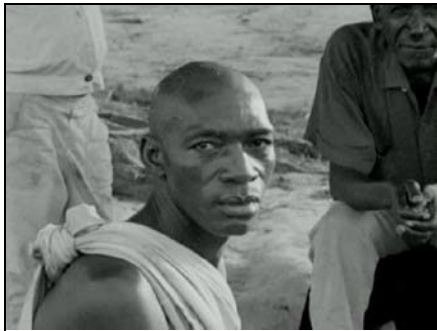
²⁵⁰ Nous renvoyons à ce propos le lecteur à l'article complet intitulé *Le génocide (1974) in Ecrits corsaires*, édition Flammarion, Paris 1976, page 260/6.

²⁵¹ P.P.Pasolini, *L'Athéna Blanche*, *Op.cité*, page 1202.

PLANCHE 16

Appunti per un 'Orestiade africana : gros plans : – Filmer les survivances

1



6



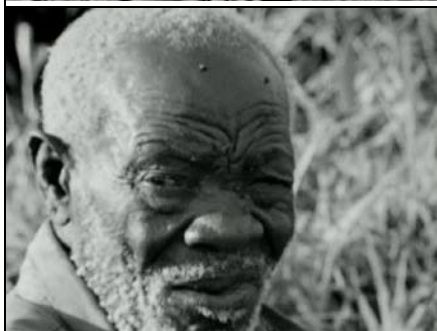
2



7



3



8



4



9



5



De la sorte, le passé ne disparaît jamais complètement même dans un monde néocapitaliste, il n'est que enfoui et Pasolini devient cet archéologue en charge de le traquer, de creuser les différentes strates du réel pour faire resurgir des traces de ce passé. Le Tiers-monde, l'Afrique sont les seuls lieux pour Pasolini qui échappent encore (que dire aujourd'hui ?) à cet infernal processus de l'histoire, cette marche irrévocable vers le progrès. Ainsi, si la modernité est arrivée sur le territoire africain, elle ne l'a pas encore contaminé complètement, puisqu'elle n'a pas encore enterré le passé. L'espace africain apparaît donc pour le cinéaste comme le lieu privilégié pour venir enregistrer les traces du conflit entre l'antique et le moderne.

Pasolini se déplace donc, il traque les visages et les corps, les paysages du Tiers-monde aussi. Sur ces corps, il repère les empreintes indélébiles du passé en même temps que les traces de la modernisation à l'œuvre. Les *Appunti* mettent ainsi en évidence la forme de l'archéologie, de la fouille incessante. Les repérages des décors et des personnages sont en réalité un examen approfondi de la réalité présente destinée à déchiffrer les symptômes de l'évolution historique. A titre d'exemple, voilà ce qu'exprime le cinéaste face à ces visages, dans ce cas d'enfants bédouins dans *Les Repérages en Palestine pour l'Evangile selon saint Mathieu* (1963) : « ce sont des visages habituels, que nous avons vus dans les villages druses, doux, beaux, joyeux, et un peu sombres, un peu funèbres ; ils sont pleins d'une douceur animale, absolument préchrétienne. La prédication du Christ n'est pas passée sur eux, pas même de loin »²⁵². Ainsi, le cinéaste déchiffre les visages²⁵³ comme un archéologue remarque dans une strate de terre, de pierre, les traces d'une civilisation, et interprète ces différentes couches du passé comme outil de compréhension historique. L'objet privilégié de cette quête est comme toujours lié chez Pasolini au corps, et dans l'*Orestie* ce sont ces gros plans « arrêtés » sur ces visages de tribus africaines qui étirent le temps, notamment lorsqu'il est à la recherche du personnage d'Agamemnon. Ces visages prélevés de la réalité africaine semblent porter en eux les rites, la culture ancestrale de ce pays, comme s'ils portaient en eux les couches antérieures du temps. Ces visages sont des traces comme des symptômes : ils témoignent de l'activité présente de ces couches antérieures.

²⁵² P.P.Pasolini in *Su Pasolini Conversazioni con Jon Halliday*, Op.cité, page 59.

²⁵³ Voir la Planche 16 ci-contre.

Mais, au fond, ce que Pasolini cherche à capter dans sa recherche archéologique des visages, des corps, des paysages n'est-il pas la survivance de l'antique ? Avec le *Carnet de notes pour une Orestie africaine*, le cinéaste construit l'idée que le passé ne disparaît jamais tout à fait, l'antique, le sacré, l'archaïque se lovent dans le présent sous des formes déguisées, altérées. Cette survivance des motifs antiques est bien sûr à envisager comme le *Nachleben der Antike*²⁵⁴ d'Aby Warburg, qui décrit justement cette vie des formes passées au cœur du présent, mettant ainsi en œuvre des jeux d'anachronismes fondateurs.

En effet, lors de la séquence de l'arrivée d'Electre venue prier sur la tombe de son père, le cinéaste filme des gestes rituels d'une jeune fille. Si cette scène peut être une scène du film à faire c'est bien parce que Pasolini trouve là, dans ces gestes rituels, « une analogie » avec le passé : c'est-à-dire non pas un lien d'équivalence ou de ressemblance avec le passé, mais un lien de persistance, de survivance, d'influence. Dans son texte intitulé *Le sentiment de l'histoire*, le cinéaste expose sa poétique : « dans mes films historiques je n'ai jamais eu l'ambition de représenter un temps qui n'est plus : si j'ai tenté de le faire, c'est à travers l'analogie : c'est-à-dire en représentant un temps moderne en quelques manière analogue au temps passé (...) C'est cette persistance du passé dans le présent qui peut se représenter objectivement »²⁵⁵. C'est bien les secousses sismiques de cette survivance du passé que Pasolini traque chez les visages africains, leur présent est tissé de passés multiples. *Questo persistere* de Pasolini désigne bien une réalité cachée, spectrale, dont l'Afrique est l'unique trace encore vivante, c'est bien également le sens du *Nachleben* warburgrien. Cette persistance, cette survie du passé des fantômes dans notre présent est pour le cinéaste comme pour l'historien d'art une présence active, vitale du passé dans le présent. Ce n'est donc pas un temps qui n'est plus que filme Pasolini, mais un temps passé qui s'est déplacé dans le présent à la manière d'un

²⁵⁴ *Nachleben der Antike* chez Aby Warburg peut se traduire par survivance de l'antique. C'est lors d'un déplacement au Nouveau-Mexique pour étudier les indiens Hopis qu'il utilise ce terme. Ce mot est d'abord un concept d'anthropologie anglo-saxonne émis par Julius Von Schlosser en 1911, ami de Warburg.

Nous renvoyons le lecteur à la très belle étude détaillée de George Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Editions de Minuit, Paris 2002.

²⁵⁵ P.P.Pasolini, *Le sentiment de l'histoire*, traduit par Hervé Joubert-Laurencin, in *Trafic* numéro 73, Paris Printemps 2010, page 131.

spectre, un temps passé revenant hanter le présent, c'est-à-dire un temps présent éclairé par le passé.

3) Des Erinyes aux Euménides, une transformation intempestive

La première idée de Pasolini pour incarner les Erinyes, les déesses de l'irrationalité, sauvages, sanguinaires, terrifiantes, était de les faire interpréter par des Africains susceptibles d'incarner ces caractéristiques : « il suffit de penser au sentiment de réalité que peuvent procurer les Erinyes, sous leurs vêtements et leurs effrayants tatouages africains. Le sentiment d'une réalité que nul maquillage, nul costume ne pourraient rendre dans un film situé en Europe »²⁵⁶. Ce « sentiment de réalité » comme le texte *Le Sentiment de l'histoire*²⁵⁷ le manifestait clairement ne consiste pas à « représenter le passé » comme peut le faire le péplum créant ainsi une impression de réalisme, ni à mettre en scène une fiction pour laquelle maquillages et costumes suffiraient à représenter ces figures mythiques. En effet, les Erinyes sont des figures mythiques au sens pasolinien, c'est-à-dire qu'elles sont *une réalité contemporaine*, des puissances de vies, des énergies archaïques qui survivent dans le présent. Ce « sentiment de réalité » produit par des Africains tatoués, en costume traditionnel ne naît pas chez le cinéaste d'une hypothétique ressemblance entre ces figures et son imaginaire, mais bien que ces hommes, acteurs non professionnels, incarnent dans leurs corps le mythe, leurs incarnations étant alors comprises par Pasolini comme le symptôme d'une vie encore irriguée par le passé.

Dans le même registre, il avait songé à faire incarner le chœur grec par le peuple de l'Afrique soudanaise, « dont les institutions monarchiques, derrière le voile de l'arabisation, ont conservé certains aspects de la monarchie pharaonique égyptienne » : par leurs chants, leurs danses, « il semblerait que les chœurs reprennent vie »²⁵⁸. Finalement, Pasolini choisira pour interpréter le chœur la population saisie dans

²⁵⁶ P.P.Pasolini, *Nota per l'ambientazione dell'Orestide in Africa*, texte repris et traduit par Hervé Joubert-Laurencin dans le livret d'accompagnement du DVD édité par Carlotta en 2009.

²⁵⁷ P.P.Pasolini, *Le Sentiment de l'histoire*, Op.cité.

²⁵⁸ P.P.Pasolini, *Nota per l'ambientazione dell'Orestide in Africa in Per il cinema* de Walter Siti et Franco Zabagli, Op.cité, page 1200.

ses occupations quotidiennes car « ce sont eux, justement parce qu'ils sont si réalistes, si vrais, qui ont en eux ce moment mythique et sacré qui leur fait dire, par exemple des phrases comme celle-ci »²⁵⁹.

Puis la seconde idée pour incarner les Erinyes est celle des arbres secoués par le souffle du vent, en somme l'action de la nature primitive, originelle, comme il le dit « la caméra (s'engouffrerait) vers un effrayant paysage moyenâgeux, dominé par les Ménades, et peuplé de tout ce qui est encore sauvage en Afrique : la forêt, la savane, les bêtes féroces, les insupportables silences, la menace de mille dangers possibles, en somme la terrible inimitié de la nature »²⁶⁰. Comme le montre Enrico Medda²⁶¹, en choisissant le vent pour incarner ces figures sanguinaires, Pasolini poursuit fidèlement la métaphore du texte d'Eschyle, dont l'action des Erinyes est rendue par le verbe « *pneîn* », signifiant « souffler ». Ainsi, Clytemnestre exhorte le chœur des Erinyes à la vengeance en ces termes : « (...) sur cet homme, exalte ton haleine sanglante, dessèche-le au souffle embrasé de ton sein »²⁶².

Eschyle et Pasolini ont en commun de mettre en œuvre une recherche expressive tournée vers le primitif : tous deux recherchent un langage apte à représenter la strate culturelle primitive dont ils sentent la présence si vitale dans la réalité, que ce soit celle grecque ou africaine. Ainsi, la métaphore eschyléenne traduisait déjà parfaitement le lien opéré par la mentalité archaïque grecque entre ces déesses de la vengeance et une nature sauvage. Les Erinyes sont des divinités liées à la terre : tempête, la destruction de la végétation, sont la manifestation sacrée de leur passage. C'est bien sur ce point que se rejoignent les deux auteurs : pour Pasolini la nature est *hiérophantique*, c'est-à-dire manifestation du sacré, voire même une manifestation sacrée. Rappelons-nous de ce que disait le Centaure à Jason au début de Médée « tout est saint. Il n'y a rien de naturel dans la nature », c'est aussi ce qu'exprime le cinéaste à Jean Dufлот : « (...) la caractéristique des civilisations

²⁵⁹ P.P.Pasolini, *Nota per l'ambientazione dell'Orestide in Africa*, *Op.cité*, page 1200.

²⁶⁰ P.P.Pasolini, *L'Atena bianca*, *Op.cité*, page 1203.

²⁶¹ Enrico Medda, *Rappresentare l'arcaico : Pasolini ed Eschillo negli Appunti per un'Orestide africana in Il mito greco nell'opera di Pasolini*, sous la direction d'Elena Fabbro, édition Forum, Udine 2004.

²⁶² Eschyle, *Euménides*, v.137-139, in *Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, traduction du grec par Paul Mazon, édition Les Belles Lettres, Paris 1993, page 137.

paysannes, donc des civilisations sacrées, est de ne pas trouver la nature 'naturelle »²⁶³.

Si Pasolini parvient si bien à créer « ce sentiment de réalité », c'est-à-dire de faire revenir le sacré dans l'image, c'est parce qu'il agit en poète : il sait percevoir le passé vivant au cœur du présent, entendre la voix des Euménides, lieu de survivance de l'irrationnel et se laisser inspirer par elles. Il veut ainsi nous faire à notre tour entendre ces voix, nous faire renouer avec le réel que les sociétés occidentales déréalisent.

II. Exil géographique, exil temporel

Pasolini se déplace donc, un déplacement géographique accompagné d'un déplacement temporel dans la Grèce antique. Se déplacer c'est aussi une façon de s'exiler. S'exiler de l'Italie, la terre-mère, dont pourtant le cinéaste ne reconnaît plus les traits ; s'exiler aussi de son temps, des années soixante, pour retrouver les traces d'un passé dont le continent africain maintient la vitalité. Ici l'exil pasolinien est à penser comme méthode de l'exode, sans autre terre promise que celle, indéfiniment à réinventer, de l'œuvre, du « work in progress ». Dans le *Carnet de notes pour une Orestie africaine*, les déambulations du cinéaste en quête de son casting fait éclore des chemins, une marche toute particulière de l'exil : un exil qui invente à la fois le marcheur et le chemin, le passage et la trace du passé, un exil fondé sur une archéologie créatrice de ce qu'elle découvre, rassemblant des fragments épars (ces gros plans de visages) s'unissent à la tragédie grecque.

L'exilé Pasolini en Afrique, s'affirme ainsi dans l'énergie d'un devenir autre, il mène une quête, une enquête (histoire et mythe) qui n'en finit pas dans le temps de suspendre le temps, de faire époque, et ainsi de faire place à l'immémorial dans son travail mémoriel. L'exil devient ici la marche du temps lui-même, détruisant ce qu'il construit pour construire encore et toujours avec ce qu'il détruit. Cet exil est alors à entendre comme celui de la temporalité et de l'histoire qui s'écrit, comme la libération d'autres destins possibles dans le recueil prospectif d'un passé, qui sans lui, resterait lettre morte. Un exil donc : un exil porteur d'un mythe intemporel, qui loin de mystifier les humains, leur révèlent leur humanité. Parce que « l'éclosion aime le

²⁶³ P.P.Pasolini, *Entretiens avec Jean Duflot*, Op.cité, page 105.

retrait »²⁶⁴, Pasolini met en scène également toutes les forces contraires, en tension qui se nichent dans l'exil : l'Apollon et le Dionysos, l'Eros et le Thanatos.

Ainsi, le peuple africain possède l'irrationalité (celle justement contenue dans les Erinyes) que les peuples occidentaux ont perdue : « ces coiffures, ces façons de marcher, ces pas de danse, ces gestes, ces tatouages sur les visages sont tous signe d'un antique monde magique. Et voici un symbole qui est encore aujourd'hui, pour dire vrai, assez glaçant et sinistre. Mais ce monde magique se présente ici, comme vous voyez, comme tradition, comme un antique esprit autochtone qui ne veut être perdu ». C'est bien aussi un exil vers un autre mode de vie, de penser, de représentation : un exil vers l'irrationnel, non pas conçu en opposition au rationnel, mais un irrationnel vécu par la population comme mode d'être au monde, un souffle qui porte avec lui les voix du passé. Cette polarité, ou plutôt devrions-nous dire cette circularité du rationnel et de l'irrationnel peut encore une fois, de façon étonnante, se rapprocher des théories du *Pathosformel* d'Aby Warburg. Chez Pasolini, il s'agit de la polarité rationnel/ irrationnel, chez Warburg de la même polarité exprimée sous les figures de Dionysos et Apollon.

Pasolini se trouve alors entraîné dans ce jeu du proche et du lointain, et est appelé à renouer avec ce que Walter Benjamin²⁶⁵ caractérisait comme l'expérience de l'homme antique : expérience nécessairement solitaire, mais d'une solitude mise et admise en commun, contrairement à celle de l'homme moderne, renvoyé au délire mystique ou à cette autre forme de la dérélition qu'est la négation de soi dans les utopies et les idéologies totalitaires. Dans le *Carnet de notes pour une Orestie africaine*, Pasolini exile sans cesse le présent dans le passé, le concret (les images filmiques) dans l'abstrait (le mythe).

1) Le présent africain ou l'intégration figurale du passé

Toujours dans le texte *Le sentiment de l'histoire*, Pasolini poursuit : « il est vrai, donc, que le cinéma (...) est essentiellement métonymique. Mais dans le cas d'un film d'auteur, il devient totalement métaphorique. De fait, le passé devient une

²⁶⁴ Héraclite, *Fragment 123 in Fragments*, édition Flammarion, Paris 2002.

²⁶⁵ Walter Benjamin, *Sens unique*, traduction Jean Lacoste, édition 10/18, Paris 2000.

métaphore du présent, mais dans un rapport complexe car le présent est aussi l'intégration figurale du passé »²⁶⁶.

Or, qu'est-ce qu'une métaphore ? Il s'agit d'une figure de style qui consiste à désigner (représenter) un objet (le comparé) par un autre (le comparant), lié à lui par l'analogie et qui l'évoque de façon plus complexe, suggestive, poétique grâce au déplacement opéré. La première partie de la phrase signifierait ainsi que le passé est le comparant (l'image de la figure de style, mais aussi l'image sur l'écran) utilisé pour désigner le présent. A ce stade, ces propos seraient donc contradictoires avec le début de la phrase dans laquelle Pasolini affirme qu'il n'a pas voulu représenter le passé, mais, au contraire « un temps moderne en quelque manière analogue au passé ».

Mais de fait, c'est bien le présent que filme Pasolini dans le *Carnet de notes*. En effet, la précision qui suit montre l'extrême lucidité du cinéaste quant aux significations de ses choix de représentation : bien conscient que la représentation du passé est impossible puisque la caméra enregistre, par définition, *le hic et le nunc*, l'ici et le maintenant, Pasolini a choisi de filmer un présent analogique au passé, autrement dit un présent contenant encore des bribes de ce passé. Cette survivance, ou vie posthume qu'Aby Warburg nomme *Nachleben*, Walter Benjamin lui, donne le terme de *réfraction*. Ainsi, l'Orestie devient une surface de réfraction de multiples temporalités.

2) L'Afrique : une réalité palimpseste

Le terme « *appunti* » traduit en français par « *carnet de notes* » n'est pas anodin. En effet, la démarche archéologique, et ethnologique entreprise par le cinéaste a quelque chose à voir avec la lecture des signes à même le réel. En effet, pour Pasolini, la réalité est déjà en elle-même un système de signes, dont le cinéma serait la langue écrite. Si le terme « *appunti* » a pu être choisi avant tout parce qu'il

²⁶⁶ P.P.Pasolini, *Le sentiment de l'histoire*, Op.cité, page 132.

exprime l'inachèvement, l'ouverture, le travail en cours, il renvoie également directement à la conception du cinéma comme langue écrite de la réalité²⁶⁷.

Dans le *Carnet de notes pour une Orestie africaine*, la réalité apparaît comme une surface sensible sur laquelle le cinéaste lit des signes d'effraction du passé dans le présent, et cette réalité présente des affinités avec le palimpseste : « un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau »²⁶⁸. C'est notamment à travers les corps de ces africains que s'inscrit l'histoire présente (la deuxième inscription de l'histoire contemporaine de la décolonisation) pour Pasolini, mais surtout ces même corps deviennent pour le cinéaste le lieu d'un corps ayant toute les caractéristiques du cristal : dilatation et réfraction de la réalité-lumière, le corps africain devient ainsi un *corps-cristallin* laissant filtrer l'écriture plus ancienne d'un passé sous l'écriture contemporaine de l'histoire. Ce corps-cristallin permet la réapparition de l'ancienne écriture en filigrane. Au-delà des corps, ce sont également les images du *Carnet de notes* qui deviennent *translucides* : c'est à dire qu'elles rendent manifeste, qu'elles ramènent à la surface des traces qui menacent de s'effacer dans le réel contemporain.

« Faire du cinéma, c'est écrire sur du papier qui brûle »²⁶⁹, dit Pasolini et c'est bien la poétique que met en place le *Carnet de notes* : la fragilité de la pellicule fait écho à la fragilité de ce passé bouillonnant sous le présent, brûlant à tout instant de devenir incandescent et de s'effacer sous nos yeux, renvoyant à la tragédie qui se joue dans notre présent, celle de la disparition accélérée des traces du passé. Pour Pasolini, la tragédie d'Eschyle propose justement un scénario salvateur : celui de l'incorporation des forces archaïques dans la modernité. L'Afrique, encore préservée de ce qu'il nomme un « second fascisme » c'est-à-dire le néocapitalisme, est la terre de cette espérance. Ainsi, la réalité filmée par Pasolini est palimpsestique, au sens où les traces de l'écriture passées se lisent encore dans la surface présente, elle l'est aussi au sens où la tragédie d'Eschyle fait retour dans la réalité africaine. Pasolini fait donc revenir (par sa voix) dans l'Afrique actuelle une autre écriture, celle d'Eschyle, qu'il lit

²⁶⁷ Nous renvoyons le lecteur à ce propos au texte de P.P.Pasolini, *La langue écrite de la réalité* (1966) in *L'Expérience hérétique. Langue et cinéma*, édition Payot, Paris 1976.

²⁶⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, édition Seuil, Paris 1982, quatrième de couverture.

²⁶⁹ P.P.Pasolini, *Etre est-il naturel ?* (1967) in *L'Expérience hérétique*, Op.cité, page 216.

PLANCHE 17

Altération de l'image

1



3



2



4



aussi dans la réalité africaine, dans tous les sens du terme. En effet, au niveau littéral, le cinéaste lit véritablement le texte d'Eschyle en voix-off en le montant sur des images de la réalité africaine, mais il lit aussi au sens figuré, c'est-à-dire qu'il détecte dans la réalité africaine, le sens du texte d'Eschyle.

Un palimpseste est « une œuvre dérivée d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation »²⁷⁰, écrit encore Gérard Genette. C'est peut-être de cette réflexion que naît la temporalité si particulière des images du *Carnet de notes*, une temporalité, pourrions-nous dire palimpsestique, à condition de supposer (comme pour la réalité d'ailleurs) qu'il ne s'agit pas là d'un simple travail de superposition, d'accumulation inactive de différentes temporalités. Mais d'y déceler un travail à l'œuvre, d'une circulation magmatique des unes avec les autres. Comme dans un volcan, les couches inférieures et donc antérieures du magma passé migrent, s'exilent pour ressurgir à la surface, et viennent déformer, altérer, informer les couches supérieures du présent. C'est là un jeu constant d'échanges, de circularités et de contaminations. Voilà sans doute pourquoi, dans ce film, les images sont chargées de cette dimension d'anachronisme : les temps s'y heurtent, s'y altèrent, comme ils se heurtent dans le réel.

3) Altération de l'image : le passé dans le présent, une image en mue

Carnet de notes s'ouvre avec le plan initial d'emblée sur la problématique de l'identité et de l'altérité : ce plan reflète dans la vitrine d'un magasin le visage du cinéaste, en même temps que la réalité africaine derrière lui et à l'intérieur du magasin²⁷¹. La voix-off démarre : « je regarde mon reflet avec la caméra dans la vitrine du magasin d'une ville africaine »²⁷². Le film s'ouvre sur un caractère méta discursif et expose la question de l'image-reflet, du rapport de la représentation au réel. Au plan suivant, l'image se creuse de plusieurs images-strates comme appliquées les unes sur les autres, ou imbriquées les unes dans les autres, au point que le

²⁷⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *Op.cité*, quatrième de couverture.

²⁷¹ Voir la Planche 17 ci-contre.

²⁷² P.P.Pasolini, extrait du commentaire du film *Carnet de notes pour une Orestie africaine*.

spectateur distingue avec peine les reflets de la réalité. Au moment où Pasolini commente : « je suis venu pour tourner, mais pour tourner quoi ? Pas un documentaire, pas un film, je suis venu pour tourner des notes pour un film : ce serait l'Orestie d'Eschyle, à tourner dans l'Afrique d'aujourd'hui, dans l'Afrique moderne »²⁷³, le gros plan initial laisse place à un plan américain du cinéaste se reflétant dans la vitrine : l'éloignement permet alors à la réalité africaine de se refléter elle aussi dans ce « miroir » (des voitures, des arbres, des passants), mais nous voyons maintenant à travers la vitre et non plus en reflet, l'intérieur du magasin. L'image, ici glisse, du moi pasolinien à la réalité africaine : elle s'altère en quelque sorte au contact de cette nouvelle réalité, c'est-à-dire qu'elle fait place à l'autre : l'Afrique, l'archaïsme. Ce second plan vient alors brouiller la frontière entre l'image et la réalité, en même temps que le cinéaste expose le film comme le produit d'une construction d'un matériau via cette caméra visible dans le reflet. Pasolini opère bien ici une première altération de la nature de l'image. Qu'entendons-nous par *altération de l'image* ? L'acte pasolinien consiste ici à déplacer l'image (aussi bien l'image de fiction que l'image documentaire) de son champ d'origine c'est-à-dire créer une image comme écart et déviation par rapport à la norme. Pasolini dit lui-même qu'il ne veut ni faire un documentaire, ni une fiction : le *Carnet de notes* a donc un aspect polymorphe, « une sorte de documentaire, d'essai »²⁷⁴.

Mais une seconde altération est à l'œuvre dans ce film : le passage et le va et vient constant d'une époque à une autre, de la Grèce antique à l'Afrique moderne. Or, comment définir ce *passage d'un état de l'image* à un autre ? Dans le Littré, l'altération est « en général le changement du bien en mal ». Mais c'est surtout la façon dont un malaise, une émotion pénible ou un symptôme modifient et décomposent les traits du visage. C'est par conséquent un mot qui spontanément *déclasse son référent*, l'abîme et le voue à l'informe, étant entendu non pas comme absence de forme, mais comme une forme en train de se dégrader, de se métamorphoser en une autre, mais qui conserve en elle toutes les étapes de sa mutation, d'où par exemple la construction des deux premiers plans ou les images deviennent des strates, des couches mélangées les unes aux autres. L'altération évoque avant tout *un mouvement* : le passage d'un état à un autre.

²⁷³ P.P.Pasolini, extrait du commentaire du film *Carnet de notes pour une Orestie africaine*.

²⁷⁴ P.P.Pasolini, *Entretiens avec Jean Duflot*, Op.cité, page 140.

L'altération évoque également *l'altérité*, une altérité de deux temporalités. En effet, dans le *Carnet de notes*, le rapport entre les images perd sa contiguïté fondamentale puisqu'il met en relation le mythe et l'histoire, plus pourrions-nous dire l'histoire est absorbée par le mythe. Les différentes strates du passé réaffleurent à la surface du présent africain défiant la cohésion narrative et l'intégrité de l'image : l'ouverture du film nous le montre bien, l'identité de Pasolini, si nette au début dans l'image, devient évanescence au fur et à mesure que le cadre s'élargit, elle est comme contaminée par la réalité africaine qui l'entoure. C'est donc par l'excès du visuel, la superposition ou entrelacement des reflets que l'altération de l'image pasolinienne se produit grâce à un processus que nous pourrions-dire cruel. Le choix de ce mot a le double intérêt d'exprimer une décomposition partielle (analogue à celle des cadavres) en même temps qu'il traduit le passage à un état parfaitement hétérogène, c'est-à-dire un passage à *l'altérité*. Ainsi, « l'altération, écrit Hegel dans sa *Logique*, se trouve nécessairement dans l'être lui-même ; celui-ci est l'unité de l'être et du néant, il est en soi devenir »²⁷⁵. L'altération est avant tout mouvement en devenir : le passage d'un état à un autre. En effet, la mise en contact du mythe et de l'histoire contemporaine africaine entraîne indubitablement la transformation de chaque photogramme, mis en rapport les uns avec les autres. Ce contact est passage à *l'altérité* mais également *détérioration et endommagement* du photogramme précédent. En fait, à ce stade de *l'inter-image* nous pensons le rapport entre deux photogrammes comme *un rapport d'épidémie/voire de pandémie* : soit de contact qui transmet et contamine (au même titre qu'une maladie), puis transforme le corps de l'image pasolinienne.

Ainsi, *Carnet de notes pour une Orestie africaine* met en rapport, fait entrer en contact l'hétérogène et l'impur, c'est-à-dire le passé et le présent et ce rapport se manifeste sous le mode de l'épidémie. Ce travail à l'œuvre dans ce film peut être appréhendé comme *un travail d'accouchement* ou d'agonie : une ouverture, une déchirure, un processus déchirant mettant quelque chose à mort. Dans cette mise à mort, cette négativité même, le cinéaste invente quelque chose d'absolument neuf, mettant quelque chose à jour : le retour au passé survivant (celui inactuel de la Grèce archaïque) comme trace d'une dynamique invisible altérant la forme même du présent. Autrement dit, un paradoxe voit ici le jour : le recours pasolinien à l'inactuel

²⁷⁵ Friedrich Hegel et Georg Wilhelm, *Science de la logique Tome I, livre I (version de 1812)* édition Kime, Paris 2006, page 208.

est à entendre comme expression de la modernité, cette dernière étant entendue comme « indéfiniment la part d'avenir qu'il y dans le présent »²⁷⁶.

²⁷⁶ Henri Meschonnic, *Modernité, modernité*, édition Verdier, Paris 1988, page 305.

« *Métaphrasis* : en grec ancien cela signifie traduction. C'est le sens du reste, qui s'est maintenu en grec moderne, moyennant une légère inflexion orthographique (*métaphrasè*). Mais d'autres significations sont attachées au mot, conformément à la polysémie de la proposition *méta* : par exemple ce que nous désignons, nous, d'un autre terme emprunté au grec, par 'paraphrase' ; ou à partir du latin, par 'explication'. *Métaphrazein*, c'est 'exprimer en de nouveaux termes', ou de manière générale, 'parler après, à la suite de'. Ce même verbe signifie : 'réfléchir ensuite, délibérer, examiner après mure réflexion' »

Philippe Lacoue-Labarthe, *Métaphrasis, suivi de Le théâtre de Hölderlin*, édition Presses Universitaires de France- Les essais du Collège international de Philosophie, Paris 1998, page 7.

CHAPITRE II- Analyse d'images de destin. Altération du destin et conversion en fait divers dans Edipo re et Medea

Chaque fois que nous, contemporains, devons représenter une tragédie antique nous nous trouvons devant la même problématique²⁷⁷ : faut-il la représenter selon les canons esthétiques de l'antiquité ou les modifier, les investir de nos préoccupations contemporaines ? Cette problématique est notamment mise à jour dans la théorie de la représentation théâtrale et met en évidence un positionnement esthétique et historique qui à cet instant précis emplit le « créateur-adaptateur » de virulents tiraillements. Cette prise de risque, quel que soit le choix esthétique adopté, soulève également une autre problématique : comment transmettre l'Antique à nos contemporains ? Mais surtout pourquoi l'homme moderne en revient-il à des formules antiques dès lors qu'il s'agit d'exprimer une gestuelle affective de la présence ? L'une des réponses pourrait être que la tragédie est à la fois le *centre-matrice* et le *centre-remou* de la culture occidentale comme le conçoit Warburg²⁷⁸. Ainsi, la culture est

²⁷⁷ Sur ce point voir notamment l'article de Roland Barthes *Comment représenter l'antique ?*, in *Essais critiques*, édition Essais Points, Paris 1981, p 76.

²⁷⁸ Pour approfondir ces notions, voir notamment l'excellent ouvrage de Georges Didi-Huberman sur Aby Warburg, *L'image survivante-Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, paru aux éditions de Minuit, Paris 2002.

toujours essentiellement tragique parce que ce qui survit dans la culture, c'est avant tout le tragique : nous pourrions également dire polarités conflictuelles de l'apollinien et du dionysiaque, mouvements pathétiques venus de notre propre immémorialité, voilà d'abord ce qui fait la vie, la tension interne de notre culture occidentale. Nietzsche écrit par ailleurs que « la tragédie grecque, dans sa forme la plus ancienne, n'avait pas d'autre objet que les souffrances de Dionysos »²⁷⁹. L'Antiquité est alors une lutte de forces plastiques antagonistes (l'apollinien et le dionysiaque) où domine le motif dangereux de l'animalité. Enfin, comment et pourquoi une œuvre d'art peut-elle survivre au contexte social qui lui a donnée naissance ? Peut-être comme nous le dit si justement Nietzsche, « l'homme ne peut rien oublier (...). Toutes les formes qui ont été produites une fois se répètent désormais à chaque fois. Une même activité nerveuse produit à nouveau la même image »²⁸⁰.

En donnant une définition spécifique de l'art qui rend compte de son historicité et établit une unité dialectique entre la nature de l'œuvre et l'effet qu'elle produit : « l'œuvre vit dans la mesure où elle agit. L'action de l'œuvre inclut également ce qui s'accomplit dans la conscience réceptrice et ce qui s'accomplit en l'œuvre elle-même. La destinée historique de l'œuvre et une expression de son être (...). L'œuvre est une œuvre et vit en tant que telle dans la mesure où elle appelle l'interprétation et agit à travers une multiplicité de significations »²⁸¹. Mettre en scène l'Antique serait ainsi savoir apprécier la distance culturelle qui nous sépare de lui, c'est-à-dire penser le rapport, la métamorphose culturelle²⁸². En effet, la transmission de l'Antique s'articule sur la juste compréhension d'une logique culturelle passée, éteinte et une logique culturelle contemporaine. Il ne s'agit donc pas uniquement de transmettre d'un point de vue historique mais de comprendre les pratiques culturelles antiques et c'est par conséquent accepter de mettre en doute le système de valeurs culturelles dans lesquelles baigne l'auteur. Faire le choix d'adapter des textes antiques que ce soit au

²⁷⁹ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, édition Gallimard, Paris 1989, page 83.

²⁸⁰ Friedrich Nietzsche, *Fragments XIX, 82*, in *Fragments posthumes*, trad. M.Haar et J-L Nancy, édition Gallimard, Paris 1977, page 200.

²⁸¹ Karel Kosik, *La crise des temps modernes. Didactique de la morale*, éditeurs La Passion Eds, Paris 2003, page 67. Rappelons en outre que « l'objet d'art crée un public réceptif à l'art et capable de jouir de la beauté. La production ne produit donc pas seulement un objet pour le sujet, mais aussi un sujet pour l'objet », Karl Marx, *Introduction à la critique de l'économie politique*, éditeur L'Altipiano, Paris 2008, page 624.

²⁸² Nous renvoyons le lecteur à ce propos à l'ouvrage de Florence Dupont, *Médée de Sénèque ou comment sortir de l'humanité*, édition Belin Sup. Lettres, Paris 2000.

théâtre ou au cinéma, c'est donc parcourir par la pensée les métamorphoses culturelles²⁸³.

Sous quel mode exprimer la métamorphose des restes antiques dans une œuvre contemporaine ? Les préoccupations de Pasolini sont toutes concentrées sur cette question des restes²⁸⁴, figure centrale de son cinéma. Pour rendre vivants ces restes, cette survivance de l'antique est à envisager sous la forme de la plasticité, c'est à dire d'un matériau capable de toutes les métamorphoses, de toutes les transformations.

Qu'est-ce à dire ? Appréhender l'antique dans son devenir, cela peut paraître paradoxal puisque l'antique fait référence à moment de notre passé, mais c'est en le sortant d'une chronologie linéaire absente et lointaine, en lui soufflant cette continuité avec le présent, que l'antique prend toute sa valeur comme le fait Pasolini. Ce mouvement non linéaire n'est pas sans rappeler le fonctionnement de la mémoire. Ainsi, souvenons-nous de la leçon de Nietzsche dans *Fragments posthumes* : à ce propos, le philosophe écrit « si la mémoire et la sensation étaient le *matériau* des choses ! »²⁸⁵. Or le terme de *plasticité* surgit dans ce texte de Nietzsche au moment même où il est nécessaire de penser ensembles deux régimes du devenir : celui du *coup* (sous le coup, nous oublions tout) et celui du *contrecoup* (au cours des survivances, après coup nous nous remémorons). Ainsi, l'homme n'oublie rien de sa « douleur originelle », mais il transforme tout. L'agent commun à cette empreinte et cette capacité de transformation n'est autre que la plasticité, c'est-à-dire cette force matérielle du devenir lui-même : « pour déterminer (...) la limite à partir de laquelle le passé doit être oublié, si l'on ne veut pas qu'il devienne le fossoyeur du présent, il

²⁸³ « L'histoire de Médée à Corinthe n'a rien d'universel, rien d'intemporel en soi, ni rien de nécessaire (...) Les comportements des personnages se comprennent à partir d'une culture commune au narrateur et au public. L'hospitalité, le mariage, l'amour du père pour ses fils, la répudiation sont autant de faits culturels qui ont en Grèce et à Rome des caractères spécifiques. Il serait donc mal venu de penser le mariage de Jason avec Créüse ou la relation de Médée à ses enfants ou encore son « amour » pour Jason de façon contemporaine, en oubliant la distance culturelle, et pas seulement historique qui nous sépare de Rome », Op.cité, p 16.

²⁸⁴ Pour s'en convaincre, il suffit de lire le poème *Les cendres* de Gramsci et que sont les cendres sinon les reste d'un corps en combustion. De la même façon, le rôle de la nourriture et de ses restes est essentiel dans la *Ricotta*. Voir à ce propos la très belle analyse de Hervé Joubert Laurencin in *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, éditions Les cahiers du cinéma.

²⁸⁵ Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, XXIX, page 171, édition Allia, Paris 2003.

faudrait savoir précisément quelle est la force plastique (*die plastiche*) de l'individu, du peuple, de la civilisation en question, je veux parler de cette force qui permet à quelqu'un de développer de manière originale et indépendante, de transformer et d'assimiler les choses passées ou étrangères, de guérir ses blessures, de réparer ses pertes, de reconstituer sur son propre fonds les formes brisées »²⁸⁶. Selon, le philosophe il s'agit bien d'accueillir « une forme brisée » et de faire participer son effet traumatique au développement même des formes contiguës. La plasticité réunit donc *le corps* et *le style* dans une même question de *temps* : survivance et métamorphose.

Ainsi, le *matériau-image* pasolinien est avant tout forcé en devenir et par conséquent en mouvement. A la lumière du texte nietzschéen, nous pouvons dire que le *matériau-image* pasolinien dispose de deux caractéristiques principales: il est plastique à raison même de sa capacité de survivance, c'est-à-dire de son rapport au *temps des fantômes* ; il est également plastique à raison même de sa capacité de métamorphose, c'est-à-dire de son rapport au *temps des corps*.

Pour mieux comprendre cette double signification du *matériau-image* chez Pasolini, il faut revenir à la matière première que sont ses films. Comment, en effet, Pasolini, a-t-il appréhendé l'Antiquité (ce monde perdu mais destiné à se « survivre » puis à renaître dans l'Italie moderne) dans ses films, tels que *Médée* et *Œdipe* ? Lorsque Pasolini décide de transposer au cinéma la tragédie antique d'*Œdipe* ou bien encore la *Médée* d'Euripide, il ne choisit évidemment aucune de ces deux solutions trop exhaustives, mais effectuera une contamination hétérogène, une interpénétration de l'antique au moderne et vice-versa, c'est à dire une sorte de mélange impie, scandaleux, « un mélange adultère de tout »²⁸⁷ selon l'expression du poète maudit Tristan Corbière. Pasolini s'intéresse à la survivance d'une morale passé, des traces qui perdurent dans une société qui tente de les masquer : « (...) Au nom de la grâce des siècles obscurs. Au nom de la scandaleuse force révolutionnaire du passé »²⁸⁸. Il procédera ainsi par dilution du texte original rappelant nécessairement le rapport au monde du cinéaste. En effet, faire du cinéma c'est se poser la question du

²⁸⁶ Op.cité, page 97.

²⁸⁷ Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, édition Gallimard, Paris 1990, page 31.

²⁸⁸ Extrait du texte de Pier Paolo Pasolini dans l'appel à l'UNESCO, « *Les Murs de Sana* », réalisé en 1964, durée treize minutes.

comment regarder le monde ? Chez Pasolini, ce regard est frontal, comme sa façon d'aborder la réalité. Ainsi, son interprétation du mythe d'Œdipe est-elle une façon d'écraser le mythe originare sur la modernité : il s'agit de transformer le statut du destin pour répondre aux métamorphoses des croyances de l'Humanité au cours des siècles. C'est donc avant tout une question de transposition formelle et de sens auxquels se confronte le cinéaste : comment représenter l'Antique à notre époque ? Comment faire éprouver comme présentes et actuelles les préoccupations décrites par les chefs d'œuvres tragiques du passé ? Or, « comment l'un de nos grands styles échapperait-il à la métamorphose, puisque la Renaissance a dû ressusciter un passé enseveli, et le romantisme un passé méprisé ? »²⁸⁹.

Dans *Edipo Re*²⁹⁰ et *Medea*²⁹¹, le cinéaste s'intéresse à la survivance du motif antique dans la société contemporaine : mais comment la transmettre ? Cette transmission a-t-elle encore un sens aujourd'hui ? Pour actualiser tous ces thèmes, Pasolini adopte un modèle d'adaptation bien particulier, qui serait d'ailleurs plus proche d'une démarche de transposition : « la manière pasolinienne pour adapter les grands textes (en effet, il faut qu'ils résistent, soient assez polysémiques et, accessoirement, assez vieux dans l'histoire culturelle pour contenir des strates innombrables d'interprétation), provient de son « réformisme », de sa folie à vouloir pousser à l'extrême l'orthodoxie la plus pure de tous les discours, jusqu'à ce que ceux-ci éclatent brusquement en leur contraire »²⁹².

Les valeurs véhiculées par la tragédie grecque perdurent-elles, intactes de nos jours : le sens du destin est-il le même que dans l'antiquité ? Sa compréhension pour décrypter une société est-elle encore pertinente ? En un mot, quelle est la part intacte de survivance du Destin dans les transpositions pasoliniennes ? Dans sa manière de transcrire s'esquisse l'une des caractéristiques principales de sa mise en scène, bien analysée dans l'ouvrage de Hervé Joubert-Laurencin²⁹³ : la logique de la

²⁸⁹ André Malraux, *L'homme précaire et la littérature*, édition Gallimard, Paris 1977, page 18.

²⁹⁰ Film réalisé par Pier Paolo Pasolini en 1967, 104 minutes.

²⁹¹ Film réalisé par Pier Paolo Pasolini en 1969, 118 minutes.

²⁹² Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, éditions Les cahiers du cinéma, page 172, Paris 1995.

²⁹³ Hervé Joubert-Laurencin, *ibid.*, p 172. Voir notamment le chapitre sur *Saint Paul* page 171.

conversion²⁹⁴, le retournement, l'altérité des contraires. Ainsi écrit Hervé Joubert Laurencin « la transposition pasolinienne est fondée non sur la permanence mais sur le glissement des idéologies, l'enjambement perpétuel. Ce qui reste permanent, permettant et induisant ainsi la balade anachronique, c'est le changement, c'est que tout se retourne toujours en son contraire. La transposition pasolinienne contient donc en elle-même les formes du retournement, du travestissement, de l'échange et de la réversibilité (...) »²⁹⁵. Toutes ces figures trouveront leur point d'ancrage et de concrétisation dans le personnage de saint Paul, comme dans celui de Médée qui subissent ce motif de la conversion.

Cette problématique de la survivance est éminemment moderne : comment représenter le Destin au cinéma ? Peut-il se mettre en scène de nos jours : voilà les diverses problématiques auxquelles a dû être confronté Pasolini en réalisant ces deux films. Et si adapter de grands textes fondateurs, c'était, pour Pasolini faire le choix d'une conversion ? Quels seraient les termes de cette conversion ?

Comment trouver toutes ces réponses ? En établissant un pont entre la fiction mise en place dans ses films et la vie du cinéaste. En effet, si avoir recours à l'expérience personnelle de Pasolini pour stabiliser des fondements théoriques peut se prêter à des critiques sur la légitimité de la méthode, il reste cependant de nombreux points de similitude troublants entre les thématiques des films du cinéaste et sa propre

²⁹⁴ « Conversion : transformation d'une chose en une autre. Changement de sens, demi-tour. En religion, le fait de se convertir à une religion, d'adopter une nouvelle philosophie, un nouveau mode de pensée », *Encyclopédie Universalis*. Dans toutes les acceptations, la conversion implique donc l'idée d'un mouvement et nie toute fixité. Selon sa signification étymologique, conversion (du latin *conversio*) signifie retournement, changement de direction. Le mot sert donc à désigner toute espèce de retournement ou de transposition. C'est ainsi qu'en logique le mot est employé pour désigner l'opération par laquelle on inverse les termes d'une proposition. Conversion a également un sens religieux et philosophique : il s'agira alors d'un changement d'ordre mental, qui pourra aller de la simple modification d'une opinion jusqu'à la transformation totale de la personnalité. Le mot latin *conversio* correspond en fait à deux mots grecs de sens différents, d'une part *epistrophê* qui signifie changement d'orientation et implique l'idée d'un retour (retour à l'origine, retour à soi), d'autre part *metanoïa* qui signifie changement de pensée, repentir, et implique l'idée d'une mutation et d'une renaissance. Il y a donc, dans la notion de conversion, une opposition interne entre l'idée de retour à l'origine et l'idée de renaissance. La conversion dans la logique pasolinienne se manifeste d'abord par une conversion de type religieuse de son personnage (marquant la dissociation de deux façons d'être au monde totalement différentes), la fulguration (mouvement lié à la chute) et enfin aboutit à la trahison. Toutes ces étapes de la logique de conversion seront analysées ultérieurement au cours de ce travail.

²⁹⁵ Hervé Joubert Laurencin, *Op.cité*, page 172.

mort²⁹⁶. Ainsi, il est impossible de ne pas déceler dans l'assassinat de Pier Paolo Pasolini, au-delà d'un parallèle, une étrange réalisation de la prophétie mainte fois décrite dans ses romans et poésies. Il a déjà en effet décrit sa propre mort, notamment dans le poème frioulan *Le jour de ma mort* paru dès 1944 : « *In una città, Trieste o Udine,/per una viale di tigli,/quando di primavera le foglie mutano colore,/io cadro morto sotto il sole che arde, /biondo e alto/e chiudero le ciglia lasciando il cielo al suo splendore./Sotto un tiglio tiepido di verde,/cadro nel nero/ della mia morte che disperde I tigli e il sole./ I bei giovinetti correranno in quella luce/ che ho appena perduto, volando fuori dalle scuole,/ coi ricci sulla fronte./ lo sarò ancora giovane,/ con una camisa chiara/e coi dolci capelli che piovono/ sull'amara polvere./ Sarò ancora caldo,/ e un fanciullo correndo per l'asfalto/ tiepido del viale, mi poserà una mano/ sul grembo di cristallo* »²⁹⁷.

Comment ne pas être troublé et mis à mal par la justesse de cette description quasi prophétique ? En 1970, il signe le scénario d'*Ostia* réalisé par son ami Sergio Citti, l'affiche nous dévoile le cadavre d'un homme face contre terre battu à mort, étendu sur une plage, celle d'Ostie, implacable redoublement fictif de la réalité avec ce lieu prémonitoire. Comme si la réalité rejoignait funestement la fiction, comme si la vie du cinéaste avait été un chemin, d'une précision sans faille, vers cette dernière dune où il avait jadis annoncé sa propre mort, où il avait fait évoluer ses personnages, dans ces terrains vagues poussiéreux, non-lieu poétiques par excellence ; Pasolini aura toujours vécu sous le regard des dieux et vu se dresser devant lui le spectre horrible et

²⁹⁶ Bien qu'évoquer la vie de l'auteur n'est plus considéré comme un élément fondateur de modernité et apparaît bien souvent obsolète pour la théorie cinématographique, rappelons que ce retour à la vie historique ne peut être évité pour notre recherche tant il existe de corrélation entre la fiction et la réalité. D'ailleurs le cinéma n'est pas une «représentation de la réalité mais bien la langue écrite de cette dernière selon les propres termes du cinéaste, il est donc impossible de ne pas les mettre en rapport constant.

²⁹⁷ Pier Paolo Pasolini, extrait du poème *Le jour de ma mort* (écrit en 1944) de *La meilleure jeunesse* (1941-1953), in *La nouvelle jeunesse- Poèmes frioulans 1941-1974*, traduction Philippe Di Méo, édition Gallimard, Paris 2003, p 84.

« Sous un tilleul tiède de vert/ je tomberai dans le noir/ de ma mort qui disperse tilleuls et soleil./ Les beaux garçonnetts courront dans cette lumière/ que j'ai tout juste perdue, bondissant/ hors des écoles/leurs frisottis sur le front./ Je serai encore jeune,/ vêtu d'une chemise claire/ avec de doux cheveux qui pleuvent/ sur la poussière amère./ Je serai encore chaud,/ et, un enfant, courant sur l'asphalte/ tiède de l'avenue, posera sa main/ sur mon ventre de cristal », traduction française de Nathalie Castagné et Dominique Fernandez, in *Pier Paolo Pasolini, Poèmes de jeunesse et quelques autres*, édition Gallimard, Paris 1995, page 48.

séduisant de « l'inévitable destinée réglée par les dieux »²⁹⁸. Cette ultime plage était alors un lieu prémonitoire, un lieu du retournement : à la fois lieu des amours clandestines et poétiques et lieu de mort, mais aussi le retournement de la fiction à la réalité.

Comment cette mort prophétisée plus de trente ans avant les faits est-elle traitée par les médias italiens en 1975 ? Elle ne fut pas retransmise avec une part de sacré, de culte (ce que suppose le destin) mais bien sur le mode d'un fait divers banalisé par la presse écrite et télévisuelle. En effet, l'assassinat du poète est retranscrit comme « un évènement pleinement vécu comme signe dont le contenu est cependant incertain »²⁹⁹. Ici se dégage très clairement la figure du retournement : retournement de la réalité et contamination par la fiction. Mais après tout comment se manifeste le fait divers ? Ne se nourrit-il pas à la fois de ces deux notions en apparence contradictoires que sont la réalité et la fiction ?

Comme si le destin au XX^{ème} siècle s'était métamorphosé, comme si sa transmission par le biais de la parole de l'oracle ne pouvait plus avoir lieu. Le fait divers se substituerait ainsi au destin : il serait un seuil, une frontière entre la causalité et l'aléatoire de notre époque. Le destin se serait ainsi transformé sous le poids du fait divers (qui devient le mode essentiel de transmission de l'information de nos jours) et nous soumet à la perte du monde du sens, remplacé par le monde de la communication. En effet, à l'assassinat du poète, aucune cause n'est clairement apposée, traduisant d'emblée *la perturbation de la causalité*³⁰⁰ : l'une des manifestations principales du fait divers, puisque la cause révélée (un meurtre lié à son homosexualité) est plus pauvre que la cause attendue (complot politique ?). Le fait divers favorise ainsi une causalité déçue.

Dès lors, aussi paradoxal que cela puisse paraître, le traitement de la mort de Pasolini par les mass-médias traduit de façon macabre, ce que le poète n'a cessé de dénoncer dans les deux films que nous étudions. En effet, dès la première lecture de

²⁹⁸ Euripide, *Médée*, édition Librio poche théâtre, Paris 2002, page 24.

²⁹⁹ Roland Barthes, *Structure du fait divers- Essais critiques in Œuvres complètes*, édition Seuil, Paris 2002, page 195.

³⁰⁰ Nous attirons particulièrement l'attention du lecteur sur cette expression : la causalité dans le système du fait divers a subi un trouble, une altération de sa qualité première, tout comme de façon homologue le Destin dans les films pasoliniens sous l'effet de sa pensée dialectique subit lui aussi une altération.

Medea et *Edipo Re* se dégage assez rapidement une nouvelle structure de l'événement, une structure antinomique aux évènements qui ont lieu dans ces mêmes tragédies. Pasolini remet donc en cause les fondements de la tragédie soit « l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnement dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action, et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accompli la purgation des émotions de ce genre »³⁰¹. L'effet tragique selon Aristote doit donc provoquer crainte et pitié chez le spectateur ; or Pasolini bouleverse l'effet escompté, et subvertit *l'effet tragique* par *l'effet T.V.*³⁰² intimement lié au fait divers, c'est-à-dire l'utilisation démesurée de l'effet de traque, sorte de reconstitution sur le vif par l'appareil de prise de vue.

« Il est arrivé quelque chose ? Que s'est-il passé ? On n'y aurait jamais pensé. Ça devait bien arriver. On n'aurait jamais pu le prévoir. Concours de circonstances. Je vous l'avais bien dit. Terrible coïncidence. Quelle époque. Il est arrivé quelque chose ? C'est horrible. C'est incroyable. Ignoble. Ça se généralise »³⁰³.

Mais qu'est-ce au juste qu'un fait divers ? Il exerce une fascination qui traverse les frontières des champs artistiques. Avec ses figures monstrueuses - Landru, Violette Nozières, le vieux Dominici... -, son défi à la normalité et à la loi hante l'imaginaire social, politique et esthétique de notre temps. Dans *le canard sanglant* du XIXe siècle comme dans les fictions contemporaines, le fait divers tire son pouvoir de séduction d'une perturbation de la causalité. Sous le regard du philosophe - Merleau-Ponty, Foucault -, du critique - Barthes³⁰⁴ - ou de l'écrivain - Perec -, le fait divers s'établit dans une tension entre souci d'interprétation et désarroi de la signification, symbole manifeste de la béance du sens lié à la perte du sens de l'expérience dans nos

³⁰¹ Aristote, *Poétique*, livre VI vers 24 à 28- 1449b, édition Le livre de poche, Paris 1990. Soit la katharsis selon Aristote.

³⁰² Nous entendons par ce terme toutes les techniques de prise de vue (mouvements très chaotiques, changements brusques ou au contraire infime d'échelle de plan) liées au direct et utilisées dans les retransmissions télévisuelles.

³⁰³ Hervé Aubron, *Faits divers Inc. La fabrique d'évènements*, in *Vertigo* hors-série sur le fait divers, parution Juillet 2004.

³⁰⁴ Roland Barthes, *Structure du fait divers* in *Essais critique* (1964), *Œuvres complètes*, édition Seuil, Paris 2002, page 450

sociétés occidentales. Les œuvres littéraires, théâtrales ou cinématographiques qui s'en emparent semblent alors procéder d'une double volonté d'ancrage dans le réel et de résistance à son exhibition. A première vue, le chercheur éprouve quelques difficultés à le classer dans une catégorie de manière stricte tant cette structure de l'événement semble changeante et en mouvement. Le dessein de cette étude est de saisir les éclats, anamorphoses et autres diffractions du réel provoquées par le fait divers sur des œuvres d'art antiques, que ce soit dans sa dimension infra- ou extraordinaire. Une contamination qui devient créatrice d'un nouveau langage pour le cinéaste.

En effet, paradoxalement, si le fait divers n'existe que s'il est montré (en ce sens d'ailleurs il relève du monstrueux) c'est-à-dire par sa forme, cette même forme se définit comme une structure relevant de l'informe justement. Que cela signifie-t-il ? Simplement que le fait divers est une structure de l'événement qui repose *uniquement* sur son degré d'exposition au regard, une exposition dont la manifestation formelle relève de l'informe. Ainsi dès les premières lignes de son article sur la *Structure du fait divers*³⁰⁵, Roland Barthes le considère avant tout comme un événement que l'on ne peut classer immédiatement. Le fait divers serait ainsi une sorte d'écueil dans lequel serait versé plusieurs matières hétérogènes et informes : « (...) le fait divers (le mot semble pour le moins l'indiquer) procéderait d'un classement de l'inclassable, il serait le rébus inorganisé des nouvelles informes ; son essence serait privative, il ne commencerait d'exister que là où le monde cesse d'être nommé, soumis à un catalogue connu (politique, économie, guerres, spectacles, sciences etc...) ; en un mot, ce serait une information monstrueuse (...) ». Le fait divers relève donc de l'informe, de l'imprévisible, du non codifié : c'est à dire ce qui surgit de façon profane. Diffraction du réel et invention de la représentation, le fait divers oscillerait alors entre ancrage réaliste et paysage fantasmatique, entre un discours qui cautionne la véracité d'un événement et une construction de la surprise privilégiant l'unique et le spectaculaire. Le fait divers serait alors une zone de friction entre le récit, l'événement, le mythe. Nous pouvons dégager d'ores et déjà trois niveaux de classement de l'événement³⁰⁶ : ce dernier peut être traité soit comme un fait divers (c'est-à-dire une information pervertie par la perturbation de la cause de l'événement) ; soit comme

³⁰⁵ Roland Barthes, *Structure du fait divers* in *Essais critiques*, éditions du Seuil, Paris 1964.

³⁰⁶ Voir à ce sujet, le schéma récapitulatif en Annexe 6.

une fiction, ou soit comme un mythe (c'est à dire avec une forte présence du destin et du discours prophétique). Si ces trois catégories ne sont évidemment pas exhaustives, elles nous permettent d'établir et de penser les rapports entre faits divers, fiction et mythe. C'est d'ailleurs sur ce même rapport toujours incertain que Pasolini fonde sa recherche éthique et plastique. Or chez lui, l'événement est souvent impossible à incorporer dans le reste du récit, comme si l'événement était malade et souffrait d'une modification de ses caractéristiques. Ainsi l'impossibilité de dire (ou de filmer) l'événement et la fatalité (soit la rencontre entre Medea et Jason) marque ce bouleversement de la logique de l'événement. Le cinéaste joue sur la confusion de l'espace et met nettement en évidence la fausseté du rapport champ/contre champ en utilisant la caméra indirecte libre³⁰⁷.

Selon Gilles Deleuze, ce procédé permet de « dépasser le subjectif et l'objectif vers une Forme pure qui s'érige en vision autonome du contenu. Nous ne nous trouvons plus devant des images *subjectives* ou *objectives* ; nous sommes pris dans une corrélation entre une image-perception et une conscience-caméra qui la transforme (...). C'est un cinéma très spécial qui a acquis le goût de « faire sentir la caméra »³⁰⁸. Ainsi, la « subjective indirecte libre » établit un dédoublement du sujet par son écartèlement entre deux systèmes, celui de l'acteur et celui du réalisateur : « il n'y a pas simple mélange entre deux sujets d'énonciation tout constitués, dont l'un serait rapporteur, et l'autre rapporté. Il s'agit plutôt d'un agencement d'énonciation,

³⁰⁷ « Si le metteur en scène s'identifie à son personnage et raconte une histoire ou représente le monde à travers lui, il peut se prévaloir de ce formidable instrument de différenciation antique qu'est la langue. *Son opération ne peut être linguistique, mais stylistique (...)* La caractéristique principale de la « subjective indirecte libre » est donc de pas être linguistique mais stylistique. Elle peut être définie comme monologue intérieur privé de l'élément conceptuel et philosophique, explicite et abstrait. Cela théoriquement du moins, fait que la subjective indirecte au cinéma implique une possibilité stylistique très articulée, libère les possibilités expressives étouffées par la traditionnelle convention narrative, dans une sorte de retour aux origines, jusqu'à retrouver dans les moyens techniques du cinéma les qualités oniriques, barbares, irrégulières, agressives, visionnaire des origines », Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique langue et cinéma*, préface de Maria-Antonietta Macciocchi, édition Traces Payot, Paris, 1976, page 27.

Gilles Deleuze détermine quant à lui ce procédé stylistique par une conscience réfléchissante de la caméra, « un cadrage insistant, obsédant, qui fait que la caméra attend qu'un personnage entre dans le cadre, qu'il fasse et dise quelque chose, puis sorte, alors qu'elle continue à cadrer l'espace redevenu vide (...). L'alternance de différents objectifs sur une même image et l'usage excessif du zoom qui doublent la perception d'une conscience esthétique indépendante... », Gilles Deleuze, *Cinéma 1 L'image-mouvement*, Les éditions de minuits, Paris 1983, page 108.

³⁰⁸ Gilles Deleuze, *Cinéma 1 L'image-mouvement*, Les éditions de minuit, Paris 1983, page 108.

opérant à la fois deux actes de subjectivation inséparables, l'un qui constitue un personnage à la première personne, mais l'autre assistant à sa naissance et le mettant en scène. Il n'y a pas mélange ou moyenne entre deux sujets, dont chacun appartiendrait à un système, mais différenciation de deux sujets corrélatifs dans un système lui-même hétérogène. »³⁰⁹. La caméra acquiert une conscience d'elle-même, réfléchissante, « bref, l'image-perception trouve son statut, comme subjective libre, dès qu'elle réfléchit son contenu dans une conscience-caméra devenue autonome »³¹⁰, ce qu'appelle P.P. Pasolini le cinéma de poésie.

C'est justement le cas de la première rencontre entre Jason et Médée. En effet, cette dernière est un événement non incorporable dans le récit pasolinien. Le cinéaste crée donc une irruption dans le récit avec une caméra qui semble avoir intégré ce sentiment, celui d'une altérité (d'une hétérogénéité) qui ne peut s'expliquer. La caméra acquiert donc une conscience propre de cette rencontre : la séquence se libère de la dichotomie classique subjective/objective pour dédoubler les instances regardantes. Elle se charge d'un regard par différenciation des deux personnages, mais une différenciation spécifique parce que doublée : le système dans lequel évoluent Médée et Jason est lui-même hétérogène. Double différenciation donc, d'abord par rapport aux personnages, mais aussi par rapport à l'acte de filmer puisque la caméra prend soudain conscience que le milieu dans lequel elle agit est hétérogène : la caméra fait irruption, brise tout équilibre et signe de transparence. Cette conscience-caméra n'est pas esthétisante, mais « mystique ou sacrée »³¹¹. Ainsi, la caméra ne donne plus la vision soit de Médée ou de Jason, elle impose une vision sacrée dans laquelle celle des personnages se transforme et se réfléchit. Pasolini pousse les limites de ce qui est représentable aux frontières de l'inexprimable³¹². De cette façon, il met la cohérence narrative en crise et opte pour

³⁰⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 1- L'image-mouvement*, Les éditions de minuit, Paris 1983, page 106.

³¹⁰ Op. cité, page 108.

³¹¹ Gilles Deleuze, *Op.cité*, p 108. Notons à ce propos comme l'a bien remarqué Gilles Deleuze, que P.P.Pasolini nomme ce procédé stylistique *Mimésis*. Ce terme met bien en valeur le caractère sacré, de conversion de l'opération.

³¹² « L'inexprimable est cette puissance critique qui peut, non point sans doute séparer, au sein de l'art, le faux-semblant de l'essentiel, mais l'empêcher, du moins, qu'ils se confondent. S'il est doué d'un tel pouvoir, c'est parce qu'il est parole d'ordre moral. Il manifeste la sublime violence du vrai, telle que le définit, selon les lois du monde moral, le langage du monde réel. C'est lui qui brise en toute belle apparence ce qui survit en elle comme héritage du chaos : la fausse totalité, la trompeuse- l'absolue. N'achève l'œuvre que d'abord ce qui la brise, pour

un enchaînement anachronique. Cette altération est à mettre en rapport avec le fait divers. En effet, le fait divers est une structure particulière de l'événement (comme le sont la fiction ou le mythe par exemple) et par là même une forme pervertie de narration. Il se pose comme antinomique de l'unicité de l'expérience puisqu'il banalise le rapport de l'homme aux faits, et est exclusivement au service du présent. En ce sens, il est à approcher comme catalyseur actualisant les grands mythes fondateurs de l'humanité.

Après avoir énoncé rapidement ces quelques caractéristiques du fait divers, il semble d'emblée que le rapport entre le fait divers et le destin soit antinomique, or « tout fait divers comporte au moins deux termes, ou si on préfère deux notations (...), l'important, ce ne sont pas les termes eux-mêmes, la façon contingente dont ils sont saturés (par un meurtre, un incendie, un vol etc....), mais la relation qui les unit. C'est cette relation qu'il faut d'abord interroger, s'il l'on veut saisir la structure du fait divers, c'est à dire son sens commun »³¹³. Autrement dit, pour comprendre ce qu'est véritablement le fait divers, il faut pour le chercheur penser le rapport entre deux termes, c'est à dire faire preuve d'équilibre entre différentes forces et penser le mouvement même en refusant la fixité théorique.

Est-il possible de tracer une ligne-frontière séparant ces différents types d'évènements, voilà l'un des questionnements du film ? Qu'implique chaque choix de structure événementielle ? Comment réinvestir le destin de problématiques actuelles ? Le fait divers ne se substitue-t-il pas au mythe dans ces deux films ? Quelles en sont les conséquences ?

Le cinéma de Pasolini n'opère-t-il pas une contamination de ces trois structures et dans quel but ? Nous tenterons donc d'examiner les différentes stratégies figuratives et narratives que Pasolini invente en réponse au fait divers. Selon quelles stratégies le fait divers transforme-t-il en gouffre à fictions l'événement et par quels procédés interroge-t-il l'histoire contemporaine et la survivance du passé ? Selon quelles stratégies le fait divers bouleverse-t-il les grands mythes du passé ?

faire d'elle une œuvre morcelée, un fragment du vrai monde, le débris d'un symbole », Johann Wolfgang Von Goethe, *Les affinités électives*, édition Gallimard, Paris 1998, page 234.

³¹³ Roland Barthes, *Structure du fait divers*, in *Essais critiques*, éditions du Seuil, Paris 1964, page 196.

« Nos Beaux-Arts ont été institués, et leurs types comme leurs usages fixés, dans un temps bien distinct du nôtre, par des hommes dont le pouvoir d'action sur les choses était insignifiant auprès de celui que nous possédons. Mais l'étonnant accroissement de nos moyens, la souplesse et la précision qu'ils atteignent, les idées et les habitudes qu'ils introduisent, nous assurent des changements prochains et très profonds dans l'antique industrie du Beau. Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut plus être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes. Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par-là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art »

Paul Valéry, *La conquête de l'ubiquité, Pièces sur l'art*, édition Bibliothèque de la Pléiade, T.III, Paris 1960, page 1284.

I. L'Edipo Re ou la construction de l'homme quelconque : le destin réinvesti par le fait divers

« *Œdipe est sur la route, soudain un accident mortel surgit à un carrefour : on déplore plusieurs morts* ». Le meurtre de Laios par Œdipe peut-il être qualifié du plus célèbre accident de la circulation du monde ? Si cette métaphore est de prime abord osée, elle prend tout son sens dans l'adaptation cinématographique d'*Edipo Re* de Pasolini. Si le carrefour est un lieu impur, sacré, il joue surtout le rôle de frontière, de seuil, c'est-à-dire de passage d'un monde à l'autre.

Le carrefour, lieu crucial, a une importance stratégique : le meurtre a en effet lieu à un carrefour c'est-à-dire aux confins de deux représentations mentales et morales. Au carrefour, la route se trouve accidentée puisqu'en ce lieu la continuité du chemin se trouve rompue par une bifurcation ou un croisement avec d'autres routes. Pour Œdipe, le carrefour matérialise la limite entre le connu et l'inconnu, la frontière entre l'univers familier et ce qui est étranger, autrement dit la première rencontre avec l'hétérogène. Le carrefour est en ce sens indétermination du lieu face

auquel Œdipe s'en remet au destin, en se couvrant les yeux pour choisir sa route. Dès lors, le carrefour est littéralement le lieu privilégié de la rencontre d'Oedipe avec son destin. En effet, « le choix que le héros doit faire est en réalité illusoire : d'après les croyances répandues dans l'aire culturelle russe et le domaine balte, qui rejoignent celles de l'Antiquité gréco-romaine, le destin est attribué à chaque individu lors de sa naissance (sont alors fixés le moment et les circonstances de sa mort, mais aussi son caractère) et lors des moments de passage que sont le mariage et la mort. La décision prise par le héros au carrefour ne fait donc qu'accomplir son destin (...) A l'image du destin, la route du héros est prédéterminée, elle lui est destinée en propre»³¹⁴. D'ailleurs, le fait que le chemin soit de la sorte prédéterminé, et littéralement fait pour le héros, explique la passivité de Oedipe, qui se couvre les yeux lorsqu'il arrive au carrefour comme s'il s'en remettait au hasard, tandis qu'au contraire le carrefour est la figure spatiale du destin. C'est à travers l'image du carrefour, que le destin est associé à des lieux privilégiés. Le *fatum* a également une dimension temporelle : il intervient à un « moment déterminé ». Contrairement à la première impression du spectateur, le moment où Œdipe arrive au carrefour n'est pas lié au hasard. Son destin lui est véritablement attribué lors de ce moment de passage, c'est-à-dire spatialement par le carrefour qui exalte le passage, la rencontre entre les espaces. Il s'agit alors d'une transition tant extérieure, manifestée par l'espace du carrefour que d'une transition intérieure pour le personnage qui est sur le point de changer de statut social. En effet, après le meurtre, Oedipe deviendra roi de Thèbes et épousera sa mère. De plus, l'une des spécificités du carrefour est de se donner sous la forme d'un lieu impur³¹⁵ parce que c'est un lieu frontière. Ainsi, le carrefour a une fonction de seuil qui, en même temps qu'il sépare ce monde-ci et l'autre monde, permet le passage entre les deux. C'est cette valeur de seuil qui fait que la circulation des êtres y est possible. Le carrefour doit se comprendre comme lieu impur en ce sens qu'il est lieu ouvert et qu'il garantit littéralement le passage, soit la contamination de plusieurs espaces hétérogènes. L'impureté est donc à

³¹⁴ Natacha Rimasson-Fertin, « A la croisée des chemins : le carrefour dans les contes des frères Grimm et d'A.N Afanassiev, in *Le chemin, la route, la voie, Figures de l'imaginaire occidental à l'époque moderne*, édition Presses de l'Université Paris Sorbonne, Paris, 2005, page 449.

³¹⁵ Notons à ce sujet que « partout en Europe, on enterrait les morts impurs, notamment les suicidés, aux carrefours, en leur transperçant le corps d'un pieu ou en déposant trois pierres sur le cadavre, afin de le fixer à terre et l'empêcher ainsi de errer parmi les vivants », *Op. cité*, page 454. Le carrefour est ainsi le lieu des morts non naturelles, donc impures.

comprendre comme la caractéristique d'un lieu en perpétuelle contamination : comme une structure tendant vers une autre structure³¹⁶, c'est-à-dire comme lieu de passage entre les mondes.

Le carrefour manifeste donc précisément et spatialement la pensée dialectique³¹⁷, le passage d'une idée à l'autre, le renversement possible : celui du basculement du destin en fait divers dans nos sociétés contemporaines et c'est par l'emploi d'effets tivi que le cinéaste veut rendre compte de cette métamorphose. Si dans la tragédie de Sophocle, Œdipe semblait lié intimement à la question du destin (« je suis né pour le crime, n'est-ce pas ? »³¹⁸), le héros pasolinien semble s'en être détaché. Pasolini choisit de transposer ce célèbre épisode, fondateur de la psychanalyse sur le mode d'un fait divers, pourquoi un tel choix ?

L'utilisation de la technique du fait divers a pour effet de standardiser l'unique : l'image perd son caractère cultuel pour ne demeurer que représentation et c'est justement ce que cherche à dénoncer le cinéaste³¹⁹. En effet, « à mesure que les différentes pratiques artistiques s'émancipent du rituel, les occasions deviennent plus nombreuses de les exposer »³²⁰. Tandis que Benjamin accusait le cinéma et la photographie de précipiter la perte de la valeur cultuelle (liée au culte) de l'art, Pasolini a fait un constat bien plus tragique : c'est la société elle-même qui a perdu toute valeur cultuelle de la réalité et plonge de ce fait l'expérience dans un non-sens standardisé.

Mais sur quoi se fonde le fait divers ? Il existe deux types de relations bien distinctes qui unissent les deux termes d'un fait divers : d'abord la relation de causalité nécessairement troublée, perturbée car l'effet y déçoit la cause. On peut sûrement dire que Pasolini fait l'inverse puisque la cause, dans de nombreux cas y déçoit

³¹⁶ Ce qui n'est pas sans rappeler l'article de Pier Paolo Pasolini « Le scénario comme structure tendant vers une autre structure » paru dans *Les Cahiers du cinéma*, Noël 1966.

³¹⁷ Rappelons cependant que Pasolini refuse la dialectique hégélienne et l'idée de synthèse : « moi, je suis Hegel (existentiellement- empirisme hérétique). Thèse ? Antithèse ? Synthèse ? Cela me semble trop commode. Ma dialectique n'est plus ternaire mais binaire. Il n'y a que des oppositions inconciliables », in *Filmcritica*, Mars 1971. Cette remarque aura son importance pour notre étude.

³¹⁸ Œdipe in *Oedipe roi*, Sophocle, éditions de Minuit, Paris 1985, page 47.

³¹⁹ Nous renvoyons le lecteur au schéma de l'Annexe 7

³²⁰ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, éditions Allia, Paris 2003, page 29.

l'effet, ensuite la relation de coïncidence (nécessairement liée au Destin ou à la répétition d'un même événement). « Ainsi à chaque fois qu'elle apparaît solitairement, sans s'embarrasser des valeurs pathétiques qui tiennent en général au rôle archétype des personnages, la relation de coïncidence implique une certaine idée du Destin. Toute coïncidence est un signe à la fois indéchiffrable et intelligent : c'est en effet par une sorte de transfert, dont l'intérêt n'est que trop évident, que les hommes accusent le Destin d'être aveugle : le Destin est au contraire malicieux, il construit des signes, et ce sont les hommes qui sont aveugles, impuissants à les déchiffrer »³²¹.

1) L'effet tivi et la mutation du destin en fait divers : le direct différé.

Qu'est-ce qu'un mythe ? C'est avant tout une forme de discours qui pose la question du sens et de la vérité. C'est un récit imaginaire dans lequel sont transposés des événements réels. Or, rappelons-nous de la définition de R. Barthes « un événement pleinement vécu comme signe dont le contenu est cependant incertain », le fait divers, ne pose donc pas la question du sens mais celui de la signification, c'est la manifestation du message plus que le message lui-même que met en évidence le fait divers. C'est justement sur la question de la représentation du signe que se fonde le fait divers, un signe altéré, dont le sens reste obscur. Alors que dans le cas du destin, le hasard se convertit en signe (même si sa compréhension reste difficile pour celui qui le reçoit), dans le fait divers au contraire le hasard ne subit pas de transformation et se donne immédiatement. Le destin serait ainsi compris comme hégémonie du signe dont le sens reste trouble (il est difficile en effet d'interpréter la parole des Oracles), tandis que le fait divers ne s'articule que sur des signes, mais des signes de l'aléatoire qui, par conséquent, ne posent plus la question du sens, mais de la signification.

Le destin pourrait alors se définir comme l'absence de forme et le fait divers au contraire se définirait *que* comme forme sans sens, c'est à dire une forme sur-exposée. En conséquence, le fait divers dans sa manifestation semble total, tandis que la manifestation du destin se manifeste de façon partielle : le premier contient tout dans sa manifestation, dans le second sa manifestation n'est que le résultat

³²¹ Roland Barthes, *Structure du fait divers*, Op.cité, page 203.

d'une épreuve liée à la difficulté d'accéder au sens. Le fait divers se fonde sur la forme, l'aspect formel de sa manifestation, en ce sens il relève du monstrueux puisqu'il n'existe que parce qu'il est montré à un tiers et à ce titre devient une simple figure de style.

Le destin, au contraire, ne se construit pas sur les mêmes principes : il est ce que l'on ne peut représenter puisqu'il est selon Hegel *l'abstrait* par excellence : le destin pour lui se conçoit comme une abstraction pure, « l'être abstrait et sans forme »³²² ; « dans cette abstraction, il (le destin) n'est que le supérieur à qui les dieux et les hommes sont soumis, mais qui reste en soi incompréhensible, inintelligible. Le destin n'est pas encore le but absolu que Dieu s'est marqué à lui-même, le décret de sa volonté personnelle, mais seulement la puissance une et universelle qui s'élève au-dessus de tous les dieux particuliers, et par conséquent, ne peut se manifester comme une divinité particulière, sans se confondre avec eux et descendre à leur niveau. Il reste donc sans forme et sans individualité. Pure abstraction, il n'est autre chose que l'essence même de la nécessité, l'immuable fatalité à laquelle les dieux, aussi bien que les hommes, sont obligés de se soumettre, lorsqu'ils abandonnent leur caractère général, se distinguent, se divisent et se combattent, lorsqu'ils veulent faire prévaloir leur puissance individuelle, et cherchent à dépasser les limites de leur puissance et de leurs droits »³²³.

Pasolini réinvestit la question du destin et du mythe par le fait divers. En effet, le destin est ici à penser comme manifestation des croyances d'une civilisation archaïque dont les valeurs n'existent plus. Ces civilisations étaient fondatrices d'expériences quasi auratiques dont les sociétés modernes ont définitivement perdu le sens.

Or, comment définir l'aura ? « On pourrait définir l'aura comme l'unique apparition d'un lointain si proche soit-il. Suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui, c'est pour l'homme qui repose, respirer l'aura des montagnes ou de cette branche »³²⁴. L'aura est ainsi l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il, c'est à dire

³²² Hegel, *la Nécessité et le Destin in Esthétique, texte choisis, Anthologie*, édition Presses Universitaires de France, Paris 1954, page 83.

³²³ Hegel, *Op.cité*, page 183-184.

³²⁴ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, édition Allia, Paris 2003, page 20.

exprimer la valeur culturelle de l'œuvre d'art en termes de perception spatio-temporelle. L'aura est ainsi « une trame singulière d'espace et de temps »³²⁵, un paradigme visuel qui met en scène regardant et regardé sous l'influence d'une double distance comme l'écrit Georges Didi-Huberman : « l'aura serait donc un espacement œuvré et originaire du regardant par le regardé (...), un subtil tissu ou bien un évènement unique, étrange, qui nous entourerait, nous saisirait, nous prendrait dans son filet »³²⁶. Le mythe travaillé par Pasolini est lui aussi investi d'une double distance auratique : à la fois proche parce que mis en collision avec l'époque contemporaine et lointain parce qu'il semble ne jamais pouvoir se heurter à cette dernière, le mythe œdipien mis en scène par Pasolini a pour effet de figurer la trace, les restes de ce mouvement de va et vient, ou autrement dit de mettre en scène des signes de la perte, de l'absence. D'ailleurs, le passage du mythe à l'histoire ne se fait pas par une coupe franche, il n'y a pas chez le cinéaste de cloisonnement et de séparation, mais une logique de contamination entre le lointain (qui serait ici le mythe) et le proche (ici l'histoire se déroulant à Bologne). En effet, le passage entre ces deux tempos du prologue de l'Italie fasciste des années vingt au désert lieu du mythe, se fait par un panoramique, figure stylistique qui sert exclusivement à créer du lien, un assemblage de divers composants de la réalité. Le mouvement de la caméra lie visuellement l'époque contemporaine à celle de l'antiquité, autrement dit Pasolini passe de l'histoire au mythe par un panoramique.

Lointain s'oppose à proche et unique à divers. Ce qui est essentiellement lointain est inapprochable. En effet, le caractère inapprochable est l'une des principales caractéristiques de l'image servant au culte. L'image demeure par sa nature « un lointain, si proche soit-il ». La proximité que l'on peut atteindre par rapport à sa réalité matérielle ne porte aucun préjudice au caractère lointain qu'elle conserve une fois apparue. Ainsi, l'aura ne se dissocie jamais de la fonction rituelle et culturelle de l'œuvre d'art. A partir du moment où la fonction rituelle et culturelle est perdue par le groupe (comme par exemple la scène où Jason danse avec d'autres hommes pour célébrer son mariage) l'art devient un simple divertissement : danser

³²⁵ Op.cité, in *Petite histoire de la photographie* (1931), édition Denoël, Paris 1971, page 70.

³²⁶ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les éditions de Minuit, Paris 1992, page 103.

pour manifester une joie personnelle et non plus un rite unifiant le groupe, l'art perd sa dimension auratique et devient trop proche de la vie quotidienne.

Comment Pasolini choisit-il de filmer le meurtre originaire d'Oedipe ? En nous manifestant la perte de l'unicité d'un tel acte et par conséquent en employant des moyens formels proches des techniques de la télévision qui diffuse en continu des images de meurtres. Il n'y a plus de sacralité dans ce geste, uniquement l'acte d'un homme que l'on pourrait découvrir aux informations télévisées. *Pasolini transforme donc le mythe d'Oedipe en fait divers*, mais par quels moyens et dans quel but ? Dans un premier temps attardons-nous sur la première question. D'abord, en nous montrant la répétition de cet événement, Pasolini le vide au fur et à mesure de sa charge sacrée et le banalise aux regards des spectateurs. En effet, cette séquence fonctionne de façon autonome puisqu'elle commence et se termine par un fondu.

Quelle est la nature du rapport entre les deux termes du fait divers dans *OEdipe-Roi* ? Il s'agit de l'acte de paricide, lié à la relation de coïncidence (du moins en apparence), c'est-à-dire la répétition d'un acte. Comment cette impression de répétition sera-t-elle transmise par le cinéaste ? En considérant le fait divers comme un signal dont l'émission constante, à répétition, désoriente et trouble le spectateur. En effet à ce propos, le système de faux-raccord mis en place par le cinéaste, est significatif de cette métamorphose du destin en fait divers. Ainsi, d'un plan à un autre la variation de l'échelle des plans est infime ce qui semble accentuer l'aspect répétitif des gestes assésés par Oedipe à son père et à sa garde ou bien encore de la course poursuite. Cette multiplication des angles et de l'échelle des plans, mais toujours de façon infime, renforce donc l'aspect de la perte de cet acte unique : de nos jours, il n'est plus lointain, unique, mais devient proche du spectateur car « rendre les choses spatialement et humainement plus proches de soi, c'est chez les masses d'aujourd'hui, un désir tout aussi passionné que leur tendance à déposséder tout phénomène de son unicité au moyen d'une réception de sa reproduction »³²⁷. Ce choix esthétique correspond bien à une technique de retranscription des événements par la télévision car *rendre spatialement* le meurtre de Laïos plus proche du spectateur par la variation infime de l'échelle des plans et le rendre *humainement* plus proche affectivement en désamorçant le système de projection/identification (par conséquent en bouleversant la réception elle-même), c'est du même coup

³²⁷ Walter Benjamin, *Op.cité*, page 20.

transformer le mythe en fait divers, et lui ôter son caractère unique : c'est-à-dire le faire basculer du côté de la banalité, l'ordinaire.

Cependant cet ordinaire chez Pasolini introduit un nouveau tempo, une relation particulière au temps, bien décrite par Bruce Bégout³²⁸ : « en raison de sa densité (de sa compacité pour ainsi dire), le quotidien ne peut s'écouler que sur un tempo lent, d'une part, parce qu'il cherche à ralentir lui-même l'écoulement de la vie en lui donnant des formes stables qui freinent son ruissellement inquiétant, mais aussi d'autre part, parce qu'il véhicule avec lui un tombereau de faits, d'objets, de machines, de mœurs, d'institutions qui le composent directement et lui donnent cette consistance continue qui n'est rien d'autre que la réalité elle-même ». En effet, la séquence du meurtre par exemple semble s'étirer comme si elle était atteinte dans sa progression par « des freinages réitérés »³²⁹. Ces freinages, ces étirements du récit prennent ainsi une *gestalt* bien particulière car : « même s'il croit à l'Histoire davantage qu'au Destin, Pasolini accomplit à son tour le programme des dieux mais en l'inscrivant dans la seule forme qui peut le rendre crédible à la fin du XXème siècle : celle d'un *direct perturbé*. Pour admettre Œdipe, et nous le faire admettre historique et mythique à la fois, il l'introduit dans un système de représentations qui prolonge au cinéma l'effet tivi, substituant à la scène bornée du théâtre, modèle premier du cinéma, l'immensité du monde vue à travers une régie »³³⁰. Pasolini choisit donc véritablement de placer le mythe dans un système de représentation « tivi », le métamorphosant ainsi en fait divers sans plus aucune dimension auratique. Mais en quoi ce direct est-il perturbé ? Pour le comprendre, il faut étudier la logique spatio-temporelle avec notamment le système des raccords que construit le cinéaste. Ainsi, dans la séquence de poursuite de la garde de Laïos sur Oedipe, Pasolini met en place un système de faux-raccord. Plutôt devrions-nous parler d'une *retransmission en direct différé*, voilà la perturbation du direct qu'opère Pasolini. Qu'est-ce à dire ? Simplement que les sorties et les entrées de champ d'Oedipe ne sont pas cohérentes : lorsqu'il est poursuivi par la garde de Laïos par exemple il est d'abord

³²⁸ Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, édition Allias, Paris 2005, page 484.

³²⁹ *Op. Cité*, page 484.

³³⁰ Jean-Paul Fargier, *Le jour du carrefour* dans la revue *Vertigo hors-série Faits divers*, parution Juillet 2004.

face caméra, or la caméra très agile dans son panoramique droite-gauche le contourne et il se retrouve dos caméra.

Ici ce premier raccord fonctionne, la caméra traque encore Œdipe qui s'en fuit dans le fond du cadre. A ce moment il y a *un cut* : Œdipe n'est pas encore sorti du cadre. Or dans le plan suivant, qui est sensé suivre la poursuite, Œdipe est déjà sorti du cadre, comme si ce que nous montrait Pasolini se passait effectivement en direct (caméra chaotique, lumière naturelle, saturation des couleurs) mais avec un léger décalage, ce qu'on appelle à la télévision *un direct différé*. Quel est l'intérêt d'une telle figure de style à la télévision ? Le réalisateur en régie a les images un peu avant la diffusion et peut ainsi choisir et contrôler le retour final de l'image diffusée au public.

Pasolini perturbe donc la logique du mouvement et du système de raccords comme s'il émettait une instance indéfinie sur les images, être en direct différé cela veut dire apposer son consentement, son choix et dans une certaine mesure (à la télévision) sa vision à ce que représentent les images. Autrement dit, *diffuser des images en direct différé c'est donc faire l'opération d'un discours rapporté*. Que signifie cette instance trouble ? De quoi est-elle le témoin ? Si, les textes théoriques de Pasolini sur l'aversion ressentie pour la télévision ne manquent pas (surtout dans *Les écrits corsaires*), le cinéaste choisit pourtant justement de se réapproprié cette technique propre à la télévision, le fait divers. Pourquoi ce choix ? Que traduit-il ?

« Lumière. Sa faiblesse. Son jaune. Son omniprésence comme si les quelque quatre-vingt mille centimètres carrés de surface totale émettaient chacun sa lueur. Le halètement qui l'agite. Il s'arrête de loin en loin tel un souffle sur sa fin. Tous se figent alors. Leur séjour va peut-être finir. Au bout de quelques secondes tout reprend. »

Samuel Beckett, *Le dépeupleur*, éditions de Minuit, Paris 1970, p 7.

2) Filmer le meurtre comme un fait divers ou la métamorphose de la valeur de l'œuvre d'art : de la liturgie au spectacle.

Filmer le meurtre de Laios comme un fait divers c'est le moyen de le rendre actuel et présent aux yeux du spectateur. Ainsi, le choix esthétique du cinéaste replace le mythe dans l'actuel, le présent. Exclusivement au service du présent « la télé ne surgit pas par accident, de notre époque sans durées ni distances, elle lui ressemble »³³¹. Mais pour Pasolini, le fait divers perturbe véritablement la parole des Oracles et prend la place des dieux, s'emparant ainsi du Destin. Notre société industrielle ne comprend plus le meurtre que comme une pure question bouchère. Le meurtre ne compte plus qu'additionné à d'autres meurtres et perd immédiatement sa dimension unique. Que traduit ce passage du mythe au fait divers ? Nous sommes bien confrontés ici à la perte de la question du sens, remplacé par la question de la signification : « le fait divers ne renvoie formellement à rien d'autre qu'à lui-même ; bien sûr, son contenu n'est pas étranger au monde : désastres, meurtres, agressions (...), il s'agit là d'un monde dont la connaissance n'est jamais qu'intellectuelle, analytique »³³². L'acte de filmage pasolinien opère une véritable désacralisation du geste meurtrier d'Oedipe puisqu'il le réduit à sa forme, un acte dont le sens sert de base à la psychanalyse moderne. L'acte foncièrement moderne de Pasolini est de substituer une technique télévisuelle à un événement relevant du mythe : le geste

³³¹ André Malraux, *L'homme précaire et la littérature*, édition Gallimard, Paris 1977, page 217.

³³² Roland Barthes, *Op.cité*, page 199.

œdipien nous est retransmis³³³ comme le fut l'assassinat en direct de Kennedy. Jean-Baptiste Thoret a bien analysé les répercussions esthétiques et éthiques de cet assassinat mythique et l'influence qu'il a eu sur les pratiques audiovisuelles, donnant naissance à ce qu'à bien nommé Marc Chénier « l'ère du soupçon »³³⁴. Ainsi Jean-Baptiste Thoret pose la question suivante « quelles images produire lorsque l'on vient d'assister en direct à l'exécution d'un jeune guérillero Viêt-Cong par le chef de la police de Saïgon pour les cadres de NBC ? »³³⁵, un questionnement qui met bien en avant la question éthique du choix du point de vue. Jusqu'à quel point faut-il aller pour retranscrire une information ? L'aspect spectaculaire doit-il prévaloir sur l'aspect humaniste ?

Pasolini a lui aussi été marqué par ce direct particulier, il a ainsi écrit un très beau texte³³⁶ sur cet événement. Selon lui, cet assassinat filmé en plan-séquence d'un seul point de vue introduit une relation toute particulière avec l'événement, comme si les images ; traces ultimes d'un évènement ; avaient une fonction de rétention, une rétention du présent. En effet, Pasolini imagine si nous disposions de plusieurs petits films sur l'assassinat de Kennedy et mis bout à bout : « nous voyons tous ces plans-séquence subjectifs à la suite les uns des autres, même si cela n'est pas réalisé naturellement, que faisons-nous ? Une sorte de montage, si élémentaire soit-il. Et qu'obtenons-nous par ce montage ? Une multiplication de 'présents', comme si une action, au lieu de se dérouler une seule fois devant nos yeux, se déroulait plusieurs fois. En fait, cette multiplication de présents abolit le présent, le rend vain, chacun de ces

³³³ Nous insistons sur ce terme qui met bien en évidence le fonctionnement télévisuel construit sur la retransmission. Umberto Eco a travaillé précisément sur ce point de la transmission de l'information : « comment donc est-il possible de communiquer sans trop de peine une information ? En réduisant le nombre des éléments en jeu et le nombre de choix possibles : en introduisant par conséquent un système de règles qui propose un nombre fixe d'éléments, exclut certaines combinaisons et n'en autorise que quelques autres. Dès lors, on pourra véhiculer une information à travers un nombre raisonnable de choix binaires (...) En somme, plus élevée est l'information, plus il est difficile de la communiquer ; et plus le message se communique clairement, moins il informe », *La communication de l'information* in *L'œuvre ouverte*, édition du seuil, Paris, 1962, page 84.

³³⁴ C'est Nathalie Sarraute qui a, pour la première fois, employé cette expression. Marc Chénier, quant à lui, la reprend dans son ouvrage *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, édition Du Seuil, Paris 1989.

³³⁵ Jean-Baptiste Thoret, *26 secondes- L'Amérique éclaboussée, l'assassinat de JFK et le cinéma américain*, aux éditions Rouge Profond, Perthus 2003, page 16.

³³⁶ Pier Paolo Pasolini, *Observations sur le plan-séquence*, in *L'expérience hérétique langue et cinéma*, édition Traces Payot, Paris 1976, page 209.

PLANCHE 18

Séquence du meurtre de Laïos dans *Edipo-re* 1/2

1



7



2



8



3



9



4



10



5



11



6



12



PLANCHE 18

Séquence du meurtre de Laïos dans *Edipo-re 2/2*

13



20



14



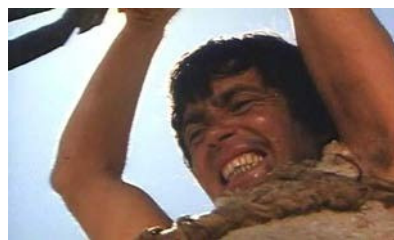
21



15



22



16



23



17



24



18



25



19



26



présents postulant la relativité de l'autre, son manque de fondement, son imprécision son ambiguïté»³³⁷.

Dans cette séquence³³⁸, le conflit originel semble basculer dans le « ratage » en ce sens que la scène s'étire temporellement comme spatialement le long de la route en un va et vient constant alimenté par les nombreuses entrées et sorties de champ des personnages. Le père n'est pas seulement tué, c'est son image même qui disparaît, son contre-champ virtuel devient techniquement non advenu, trop bref. Littéralement anéanti par la lumière, Laïos est nié physiquement de l'image. L'impression de répétition accentue ce phénomène du basculement dans le ratage, comme si Pasolini insérait des *plans en trop* créant la confusion dans l'esprit du spectateur. Ainsi, la progression de la succession syntaxique des plans par l'effet du montage confère à la séquence une impression de trouble : les raccords sont illogiques, brutaux : « la progressivité typique de la succession syntaxique cinématographique est scandaleusement violée »³³⁹. La répétition de l'action précédente, sorte d'itération visuelle (pourtant déjà épuisée) suggère une syntaxe de la régression, un retour en arrière. C'est en effet le cas au début de la séquence lorsque Œdipe est allongé au sol rappelant la position horizontale de l'enfant qui ne sait pas encore marcher.

Cette impression de répétition instaure un nouveau tempo *ex-tendu* aux images : « ce dernier ne rappelle-t-il pas un tempo originaire, c'est-à-dire en dehors de toute historicité ? Braudel³⁴⁰ est lui aussi conduit à faire du monde quotidien un monde

³³⁷ Pier Paolo Pasolini, *Observations sur le plan-séquence*, Op.cité, page 211.

La retransmission en direct du meurtre du jeune président a donc accéléré cette mutation de *l'image-sage*, lisse pourrions-nous dire en une *image-dévoreuse*, avide de sensationnel où l'éros rejoint le Thanatos à l'instar du dernier roman du cinéaste *Petrolio* et de son dernier film *Salo ou le centoventi giornate di Sodoma* (1975). Il y a désir là où il y a atteinte à l'intégrité physique du corps. Pourtant il se dessine une relation paradoxale avec le spectateur : tandis que sur l'écran, le corps d'autrui est atteint, le *corps spectatorial* semble disparaître puisque désormais ne sont sollicités que sa fonction visuelle tant et si bien que l'on ne sait plus distinctement si l'image dévore le spectateur ou bien si c'est l'inverse...ce qui, en termes pasoliniens, entraîne un nouveau rapport à la réalité. Ce nouveau rapport n'est plus frontal (comme c'était encore le cas pour la trilogie romaine) mais oblique puisque la caméra traque, suffoque, poursuit l'agresseur/agressé, sans relâche, ni distance.

³³⁸ Voir la Planche 18 pour cette séquence du meurtre, reproduite ci-contre.

³³⁹ Pier Paolo Pasolini, *La langue de la réalité in L'expérience hérétique- langue et cinéma*, édition Traces Payot, Paris 1976, page 194.

³⁴⁰ Fernand Braudel, *Ecrits sur l'histoire, tome 2*, édition Flammarion, Paris 1994.

sans histoire. Ne nomme-t-il pas lui-même cette vie matérielle 'le plan zéro de l'histoire' ? »³⁴¹. En effet, ne pourrions-nous pas dire que la longue durée de la séquence du meurtre qui s'étire flirtant avec l'intemporalité, ne reviendrait-elle pas à une absence de durée ? Or, qu'est-ce qu'une absence de durée qu'un retour vers un tempo originaire, le degré zéro de l'historicité ?

La lumière aveuglante³⁴², ce silence³⁴³ sous lesquels Œdipe commet le meurtre, rend manifeste la présence d'une autre instance, s'opposant à cet œil mécanique traquant l'événement, celle d'une instance à caractère sacré. Pasolini parvient donc à lier dans l'Image de cette séquence deux *oppositions inconciliables*, c'est-à-dire d'abord *la métamorphose du mythe en fait divers banalisé* avec le système des raccords qui est physiquement brutal pour les corps des personnages, avec une caméra essoufflée qui cherche à les maintenir dans le cadre sans réellement y parvenir, mais aussi, *les restes de ce mythe œdipien que notre quotidien ne peut « digérer »* grâce notamment à l'impression de répétition qui se dégage de cette séquence, ainsi que la lumière triomphante signalant une autre présence. La séquence du meurtre est fixée ainsi à la fois dans notre proximité, notre quotidien, mais elle est aussi fixée dans une sorte de tempo *anhistorique*, soit un retour à un temps originaire, un lointain antéhistorique. Le cinéaste confronte donc deux tempos, le quotidien et l'anhistorique et met en jeu notre rapport à l'Histoire en plaçant à la fois notre être au monde dans un non temps manifeste de la scène archaïque, de l'instant éternel ; et dans une dynamique qui est le mouvement même de l'Histoire.

Le passage du mythe à un traitement *tivi* de l'antique mythe d'Oedipe constitue le véritable bouleversement du statut de l'image. En effet, Pasolini ici conçoit l'image comme écart et déviation par rapport à la norme. Cette norme selon Bataille est liée à la composition « architecturale » dépendant des valeurs d'une époque, elle est représentée comme le modèle ou la règle dans la société. L'image n'a pas seulement une dimension symbolique ou ontologique (comme « écart de la nature ») mais opère également dans le champ historique et sociologique, ce qui est

³⁴¹ Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, édition Aléas, Paris 2005, page 489.

³⁴² Voir le texte de P.P.Pasolini en Annexe 8. Remarquons, en outre, que la lumière dans cette séquence fonctionne sous un mode irruptif. Elle fait littéralement *irruption* dans le cadre. Ce motif de l'irruption est au cœur du cinéma de P.P.Pasolini.

³⁴³ « Ho ucciso il padre col silenzio », Pier Paolo Pasolini, cité par Giacomo Manzoli, *Voce e silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, edizione Pendragon, Bologna 2001, page 129.

l'une des préoccupations principales du cinéaste puisque la perte de la sacralité est intimement liée chez lui à la perte des rites anthropologiques archaïques entraînant une acculturation irrémédiable. Ainsi, Bataille ne se contente pas de saisir la problématique de l'image dans la sphère esthétique : « les altérations des formes plastiques représentent souvent le principal symptôme des grands renversements. Pourrait-il sembler aujourd'hui que rien ne se renverse, si la négation de tous les principes de l'harmonie régulière ne venait pas témoigner de la nécessité d'une mue »³⁴⁴. Chez Pasolini, cette mue est due à la perte des rites anthropologiques sacrés soit la perte des valeurs fondamentales qui fondent une culture pour Pasolini. L'image pasolinienne devient alors *image-symptôme*. En effet, il faut comprendre par cette expression la mise en mouvement des changements sociaux et historiques et concevoir leur altération comme le symptôme même de ce bouleversement, de cette mutation. Ainsi, si Pasolini traque visuellement ce meurtrier des temps modernes jusqu'à l'étourdissement, il greffe tout de même un plan-manifeste de la présence des dieux : comme si ce sacré en cours de disparition laissait des traces de son passage. Le cinéaste prend le parti de montrer la lente disparition du sacré pour nous faire comprendre sa présence. Il nous confronte ainsi à l'impossibilité de la présence du sacré dans nos sociétés, autrement dit il nous montre l'absence du sacré pour nous faire sentir sa présence. La double distance dont nous avons parlé précédemment se charge ici de toute sa puissance puisqu'elle détermine la structure paradoxale de ce meurtre offert à son degré minimal (pas de dramatisation), mais aussi à son degré le plus sacré : il se produit bien quelque chose, là sous nos yeux. Pourtant ne reste que le vide. C'est là que se montre une absence à l'œuvre c'est à dire « c'est là que le contenu s'ouvre, pour ne présenter que ce en quoi il consiste n'est qu'un objet de perte »³⁴⁵. Pasolini fait du sacré un objet de perte en nous montrant littéralement son altération et sa chute, puis nous expose sa dépouille (les restes du sacré) pour nous le faire sentir. Autrement dit, il fait la démonstration de l'impossibilité de la transmission du sacré dans nos sociétés modernes et construit sa relation à l'image sur un objet de perte. Or, qu'est-ce que montrer l'impossibilité de l'avènement du sacré que de nous mettre en présence de l'absence ? Le sacré chez Pasolini réside en ce sens non pas

³⁴⁴ Georges Bataille, « *Le cheval académique* » in *Documents numéro 1*, 1929, page 31.

³⁴⁵ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, éditions de Minuit, Paris 1992, page 100.

dans le pur ou l'impur, mais dans l'absence même : le sacré ne se donnerait alors que sous la forme essentielle de l'absence dans nos sociétés modernes. De la même façon comme l'a bien exprimé Jean Baudrillard, pourrions-nous dire : « les choses visibles ne prennent pas fin dans l'obscurité et le silence- elles s'évanouissent dans le plus visible que le visible : l'obscénité »³⁴⁶. En ce sens la lumière illumine tel « un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie »³⁴⁷.

Cette lumière aveuglante, « cette douce plaie du soleil »³⁴⁸ illumine et contamine le cadre jusqu'à que ce dernier ne puisse plus la contenir. Au même titre qu'une fulguration, elle apparaît quasi insaisissable pour l'œil humain. Qu'est-ce qu'une fulguration ? C'est avant tout un éclair mais aussi un accident dû à la foudre, c'est-à-dire une perturbation profonde de l'ordre naturel de l'avènement des faits. Le sacré devient littéralement présence fulgurante incarnée car elle aveugle par un excès de lumière. De cet effet naît alors une corporalité impalpable, une fulguration érotique en quelque sorte. Si la technique télévisuelle est évidente, il oppose une présence divine, il y a donc deux visions différentes dans cette séquence. Double regard donc. Regard poétique : le premier regard n'est qu'une transmission (dans ce cas s'agit-il encore d'un regard ?), tandis que le second semble baigner Oedipe « sous le regard des dieux », éblouissant de lumière et aveuglant presque le spectateur. C'est ainsi dans le rapport entre ces deux plans que se crée la dimension poétique. Ce plan manifeste l'aspect sacré de l'acte représenté qui jusque-là avec la technique de « la prise de vue sur le vif », tendait à abolir la dimension sacrée et mythique de cet assassinat originaire.

³⁴⁶ Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, édition le livre de poche biblio essais, Paris, 1983, p 10. Rappelons à ce propos que pour P.P.Pasolini la véritable obscénité réside dans la commercialisation des corps (notamment par la télévision) par les mass-médias.

³⁴⁷ Arthur Rimbaud, *Les ponts in Illuminations*, édition Folio classique, Paris, 1999, page 221.

³⁴⁸ Expression de P.P.Pasolini employée dans l'une de ses nombreuses correspondances avec Luciano Serra, Août 1944 in *Pier Paolo Pasolini, Correspondance générale 1940-1975*, édition Gallimard, Paris 1991, page 70.

«O gioia, gioia, gioia...
C'era ancora gioia
in quest'assurda notte
preparata per noi? »³⁴⁹

Pier Paolo Pasolini *Splendeur in Poèmes de jeunesses et quelques autres*, édition bilingue Poésie Gallimard, traduction Nathalie Castagné et Dominique Fernandez, Paris 1995, page 95.

3) L'image cinématographique altérée et langage télévisuel : violence du pouvoir et acculturation au cœur du mythe.

Quelles sont les conséquences d'une telle mutation entre *imaginaire de fiction* et *imaginaire de l'aléatoire* ? Que cherche à dénoncer Pasolini en employant les moyens techniques liés à la télévision alors qu'il a toujours clamé son méprisable lien avec le pouvoir et l'idéologie bourgeoise? En effet, « c'est à travers l'esprit de la télévision que se manifeste concrètement l'esprit du nouveau pouvoir. Nul doute (les résultats le prouvent) que la télévision soit autoritaire et répressive comme jamais aucun moyen d'information au monde ne l'a été »³⁵⁰, alors pourquoi utiliser les moyens techniques qu'il dénonce ?

Avec cet emploi des procédés stylistiques du fait divers (caméra brusque, virevoltante, violente, à l'affût de l'événement...), Pasolini nous démontre la perte inexorable de l'unicité de l'expérience, du rituel sacré et cette perte conduit à la perte de l'aura : « à mesure que les différentes pratiques artistiques s'émancipent du rituel, les occasions deviennent plus nombreuses de les exposer »³⁵¹ et exhiber ces techniques au sein même de son cinéma permet au cinéaste de confronter le spectateur à ce qu'il dénonce avec passion : la perte du caractère sacré de l'image. En effet, « l'élan que l'homme figurait sur les parois d'une grotte, à l'âge de pierre, est un instrument magique. Cette image est certes, exposée aux regards de ses semblables, mais elle est destinée avant tout aux esprits. Aujourd'hui, la valeur culturelle en tant que telle semble presque exiger que l'œuvre d'art soit gardée au

³⁴⁹ « O joie, joie, joie.../Y avait-il encore de la joie/ dans cette absurde nuit/ préparée pour nous ? »

³⁵⁰ Pier Paolo Pasolini, *Ecrits corsaires*, édition Flammarion, Paris 1976, page 51.

³⁵¹ Walter Benjamin, *Op. Cité*, page 29.

secret : certaines Vierges restent couvertes presque toute l'année, certaines sculptures de cathédrales gothiques sont invisibles si on les regarde du sol»³⁵².

Comment l'Oedipe pasolinien devient-il un homme quelconque ? Pourquoi utiliser l'effet tivi pour la séquence centrale du meurtre ? Que cherche à dénoncer Pasolini ?

Parce que selon le cinéaste, « il n'y a plus de différence notable (en dehors d'un choix politique comme schéma mort à remplir en gesticulant) entre un italien fasciste et un quelconque italien antifasciste ; ils sont culturellement, psychologiquement, et ce qui est plus impressionnant, physiquement interchangeables»³⁵³, de la même façon il n'y a plus de différence entre un homme mythique et un homme quelconque : la télévision tend à amoindrir cette différence fondamentale puisque avec le fait divers le quotidien est élevé au rang d'extraordinaire. Le mécanisme de la télévision est d'uniformiser les hommes et cette vaste opération de standardisation (au même titre que la standardisation des produits) est pour Pasolini une catastrophe *d'ordre anthropologique*. Si les individus sont produits comme différents dans nos sociétés c'est, comme le pense Jean Baudrillard, selon « des modèles généraux et selon un code auquel, dans l'acte même de se singulariser, ils se conforment »³⁵⁴. Cette réduction de l'être à un code commun prend un caractère dramatique pour le cinéaste (Œdipe est devenu « un simple assassin », il ne s'agit plus de filmer le meurtre mais d'enregistrer un acte sur-exposé et surexploité sous la forme visuelle qui inonde les chaînes de télévision), une révolution anthropologique qui atteint les hommes dans leurs comportements, dans leur langage dont l'expressivité s'appauvrit dans sa seule fonction communicative, et oublie sa fonction poétique. Ainsi : « je suis profondément convaincu que le vrai fascisme est ce que les sociologues ont trop gentiment nommé 'la société de consommation' (...), si le mot fascisme signifie violence du pouvoir, la société de consommation a bien réalisé le fascisme »³⁵⁵.

La télévision crée une acculturation (qui s'oppose à la culture archaïque), incluant la disparition de la religiosité et le sens du sacré. En effet, « rien n'est moins

³⁵² André Malraux, *Op. Cité*, page 29.

³⁵³ Pier Paolo Pasolini, *Ecrits corsaires*, édition Flammarion, Paris 1976, page 73.

³⁵⁴ Jean Baudrillard, *La société de consommation*, édition Gallimard, Paris 1970, page 133.

³⁵⁵ Pier Paolo Pasolini, *Op.cité*, édition Flammarion, Paris 1976, page 51.

idéaliste et moins religieux que le monde télévisé »³⁵⁶, voilà le terrible constat que semble dénoncer le cinéaste. En effet, « au temps d'Homère, l'humanité s'offrait en spectacle aux dieux de l'Olympe ; c'est à elle-même, aujourd'hui, qu'elle s'offre en spectacle. Elle est suffisamment aliénée à elle-même pour être capable de vivre sa propre destruction comme une jouissance esthétique de tout premier ordre. Voilà l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme »³⁵⁷, une esthétisation d'actes barbares (tel que le meurtre, la prise d'otage, l'exécution en direct d'otages) véhiculée par la télévision³⁵⁸, impliquant bien entendu une nouvelle forme de réception pour le spectateur : « la masse est une matrice d'où toute attitude habituelle à l'égard des œuvres d'art renaît, aujourd'hui transformée. La quantité est devenue qualité. La masse accrue des intéressés a généré un type d'intérêt bien différent »³⁵⁹. Pasolini, pour sa part, constatera deux métamorphoses majeures de l'acte réceptif dues à la télévision : « le discours désengagé et donc rassurant » et « le discours technique »³⁶⁰ favorisant l'aseptisation.

Pasolini en employant cette technique du différé propre à l'exploitation du fait divers par la télévision, rend alors manifeste et trop tristement raison à ce que dira quelque années après le tournage d'*Edipo Re* l'un des personnages de Saló : « dans

³⁵⁶ Pier Paolo Pasolini, *Op.cité*, page 93.

³⁵⁷ Pier Paolo Pasolini, *ibid.*, page 78.

³⁵⁸ A titre d'exemple, les journaux d'informations des chaînes françaises (mais ceci est également valable dans d'autres sociétés dont le niveau de vie nous est comparable, puisque l'esthétisation barbare de la télévision est un phénomène visible dans bien d'autres pays) diffusent des « informations » qui ne sont en réalité traitées que comme des faits divers, c'est-à-dire des images prises sur le vif comme une prise d'otage dans un lycée à Colombine, l'exécution de passants dans la rue par un « forcené », ou bien encore la diffusion d'actes de torture : images qui semblent filmées par n'importe qui, images-témoins d'un évènement sans qu'aucun esprit critique ne vienne contrebalancer la toute-puissance des images. L'esthétisation barbare serait alors ce phénomène: multiplier les images prises sur le vif, les points de vue (focales/angles de vue) sans qu'elles ne soient accompagnées d'un point de vue et d'un discours sur le choix de telle ou telle rhétorique de filmage : c'est la création de l'image quelconque qui banalise, qui écarte toute pensée critique au bénéfice douloureux d'une pensée unifiante. Cette permissivité des images sans point de vue favorise la dérive de l'éthique : peut-on filmer un meurtre réel sans apposer un point de vue (c'est-à-dire selon la terminologie pasolinienne tenir un « discours désengagé et rassurant ») sur de telles images ?

³⁵⁹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, éditions Allia, Paris 2003, page 69.

³⁶⁰ Pier Paolo Pasolini, extrait de *Contre la télévision et autres textes sur la politiques et la société*, édition Les solitaires Intempestifs, traduit de l'italien par Caroline Michel et Hervé Joubert-Laurencin, Paris 2003, page 38. Pour plus de détail voir l'Annexe 5.

une société où tout est interdit, on peut tout faire ; dans une société où une chose est permis, on ne peut faire que ce quelque chose »³⁶¹. Pasolini se sert donc de ce langage télévisuel pour démontrer que sous son influence le langage s'appauvrit en simple communication fonctionnelle et ôte du même coup la sacralité de l'événement. Le meurtre du père devient donc ordinaire, de la même façon que le sont les images retransmises jusqu'à épuisement du sens à la télévision comme si cette dernière se « taisant en chaque moment de son discours »³⁶².

³⁶¹ Dialogue de Salo, cité dans les *Ecrits corsaires*, édition Flammarion, Paris 1976, page 175.

³⁶² Pier Paolo Pasolini, *Op.cité*, page 29.

« (...) La fin du savoir des brebis est unie à la fin/ de la signification du jour : désormais il n'y aura plus/ de jours-années, Noël, Pâques : le temps n'aura plus la forme de l'œuf,/ tandis que le savoir des brebis était précisément le savoir du retour./ Sur ce savoir furent construits des millions de tabernacles/ et d'enclos ; des millions de temples et d'églises ; de cités entières ;/ de champs entiers cultivés : et les brebis veillaient comme des vieillards muets qui savent la forme première du temps. Maintenant, soudain, elles sont redevenues enfants : leur inexplicable vieillesse/ apparaît comme un phénomène passager, un épisode lointain:/ depuis la première d'entre elles qui brouta à côté d'une cabane/ à ces dernières qui passaient dans une banlieue,/ s'est accomplie une expérience qui désormais a perdu toute valeur./ Et pourtant, bêtes distraites, il semble que cela aussi, elles le savent:/ 'Nous avons signifié tellement pour vous, et maintenant ne signifions/ plus rien. Tant pis. Nous mourons. Mais qu'est-ce qui commence/pour vous, que n'obsède plus votre salut ? Où allez-vous, sortis du cercle, par cette ligne/droite ?' »

Pier Paolo Pasolini, extrait de *Obsession sotériologique*³⁶³ in *Médée*, édition Arléa, traduit par Christophe Mileschi, Paris 2002, page 145.

II. Medea, figuration du geste antique et dé-figuration moderne : fait divers et désacralisation

« Médée s'exclut d'elle-même, elle porte en elle sa propre tragédie. Médée ne l'oublions pas, est arrivée au maximum de l'intégration ; quelle est donc la cause profonde de cette auto-exclusion, chez Médée ? Une sorte de conversion à rebours. Imaginez que saint Paul fût croyant, au moment où il tomba de cheval, et que le traumatisme lui fit perdre la foi. Médée est victime de la même 'fulguration'. Ce n'est pas que Jason l'ait convaincue de le suivre, elle le fait sans qu'un raisonnement

³⁶³ Sotériologie : théorie du salut, de la rédemption de l'humanité.

logique intervienne. A un certain moment elle voit Jason en vision, et l'irréparable se déclenche »³⁶⁴.

Mais Médée est aussi un personnage de la survivance, en ce sens elle rappelle étrangement la figure de la Gradiva. En effet, ces deux représentations féminines ont à la fois une démarche terre à terre et en même temps une démarche flottante : elles sont donc faites d'une double nature : comme une trace de l'image dialectique. La Médée pasolinienne ressemble étrangement à une statue, comme une sorte de fantôme en grisaille, encore agitée par des réminiscences antiques. Elle impose une espèce de saisissement voluptueux, à partir de ses propres mouvements sortis d'un sarcophage séculaire. Médée semble refléter une double puissance au même titre que la Gradiva, soit la double ténacité des choses survivantes : ténacité de ce qui reste, fut-il enfoui par pétrification, ténacité de ce qui revient, fut-il oublié, par des souffles de vent ou par mouvement-fantôme. Nous pourrions ainsi évoquer la Médée pasolinienne comme une hantise, « un cauchemar gracieux »³⁶⁵ dont le pouvoir de métamorphose revêt un aspect fascinant. A l'instar de la Gradiva, Médée délivre un geste, le charme particulier d'un mouvement corporel. Les gestes de Médée (quasi fantomatiques) semblent soutenir un paradoxe temporel : comme fixés sur le vif, ces derniers reflètent une gestuelle pourtant détachée de toute expérience de la réalité. Nous pourrions même ajouter que l'image de Médée réunit/rassemble la constitution fugace du symptôme (soit le moment soudain où du temps se délivre) et la constitution fossile du fétiche (moment éternisé où du temps se bloque).

Cette capacité de métamorphose (cette dualité fixité et mouvement) présente chez Médée est ce qui favorisera sa conversion à rebours dont parle Pasolini. Ainsi, « on peut résumer la thèse de Pasolini sur *Medea* de la manière suivante. Médée est une barbare ; elle vit dans la lointaine Colchide. Comme telle, elle entretient un rapport vivant et puissant avec *le sacré*, avec les dieux les plus archaïques, les plus 'préhistoriques', comme la Terre-mère qu'il faut nourrir par des sacrifices humains lors de rites de fertilité, et le Soleil-père. (Dans la mythologie, Médée est la petite-fille du Soleil, ce qu'exploite Euripide pour son finale grandiose, dans lequel Médée disparaît dans les cieux sur le char du Soleil tiré par des dragons ailés, tenant auprès d'elle le

³⁶⁴ Pier Paolo Pasolini, *Les dernières paroles d'un impie*, Entretiens avec Jean Duflot, édition Belfond, Paris 1971, page 134.

³⁶⁵ Aby Warburg, *Mnemosyne*, Grundbegriffe, II, 2 Juillet 1929.

cadavre de ses deux fils). Jason est un Grec. Comme tel il est civilisé, cultivé, laïc. La tragédie se déroule à Corinthe, une ville raffinée où les deux fugitifs se sont réfugiés. En un mot, Jason est *moderne* et *profane*. Il ne croit plus aux dieux. Médée, tombant amoureuse de Jason par « *love at first sight* », par un amour de première vue, effectue une 'conversion à l'envers' (ou 'à rebours') ». ³⁶⁶ Cette tension entre deux mondes est également à penser en rapport avec Saint Paul dont Pasolini voulait faire l'adaptation cinématographique. En Effet, Médée serait alors à envisager comme l'essence même de l'inactuel, c'est-à-dire agissant à la fois de façon prophétique (donc par là même serait l'une des figures du destin) et passéiste, ou pourrions-nous dire « plus modernes de tous (tes) les modernes en quête de frères qui ne sont plus » ³⁶⁷. Ainsi, pour reprendre le vocabulaire pasolinien, Médée serait à la fois moderne et réactionnaire, maintenant la trace de la survivance du sacré dans une société qui ne l'est plus : elle est révolutionnaire au sens pasolinien du terme c'est à dire « au nom de la scandaleuse force révolutionnaire du passé » ³⁶⁸. Pasolini perçoit l'histoire passée comme autant de restes, de traces que le présent incarné par la civilisation de Jason tente d'ingérer sans jamais y parvenir totalement. Le passé n'est donc pas une époque révolue de formes stables, mais un réservoir de formes encore en activité, le lieu de l'opacité de l'origine, d'où ce désir du cinéaste, selon les termes de Benjamin « d'arracher la tradition au conformisme qui veut s'emparer d'elle » ³⁶⁹. Le sacré se pense donc dans l'inactuel, le profane dans l'actuel : ici se dégage la dualité actualité/sainteté. Dans ce film, Pasolini met à jour le changement du rapport de l'homme avec la réalité et Médée rend scrupuleusement compte de cette métamorphose, de ce changement de nature humaine. D'ailleurs, Médée n'est pas la première à ressentir ce changement, c'est le Centaure (au double statut contradictoire puisqu'il est à la fois celui qui maintient physiquement vivante la coexistence de la trace du sacré et de la rationalité) dans la séquence d'ouverture qui le premier traduit ce changement de croyance fondamentale. Ainsi, le

³⁶⁶ Hervé Joubert-Laurencin, *Pier Paolo Pasolini, Portrait du poète en cinéaste*, édition Cahiers du cinéma, Paris 1995, page 230.

³⁶⁷ Pier Paolo Pasolini, extrait de *Poesia in forma di rosa*, edizione Garzanti, Milano, 1964, page 67.

³⁶⁸ Extrait du texte accompagnant les images du film *Les murs de Sana'a en forme d'appel à l'Unesco*, Pier Paolo Pasolini, 1970/1.

³⁶⁹ Walter Benjamin, *Poésie et Révolution*, édition Denoël, Paris 1971, page 279.

percepteur du jeune Jason est au début de la séquence une figure mythique, irrationnelle (mi-homme mi-cheval) pour ne devenir qu'un simple homme à la fin de son discours. En effet, pour lui au début le rapport de l'homme à la réalité est sacré tandis qu'à la fin ce même rapport se convertit en un rapport profane : « tout est saint. Tout est saint. Souviens-t'en mon garçon, dans la nature, il n'y a rien de naturel. Lorsqu'elle te semblera naturelle, ce sera la fin et le début de quelque chose d'autre (...) Où que tu regardes se cache un dieu. S'il n'y est pas, il a laissé les signes de sa présence sacrée : ou le silence, ou le parfum de l'herbe, ou la fraîcheur de l'eau douce... Oui, tout est saint. Mais la sainteté est aussi une malédiction. Les dieux aiment et haïssent en même temps ». Le discours du Centaure se transforme au fur et à mesure de cette séquence et il finira ainsi, alors que Jason est devenu un jeune homme : « tu t'en iras donc dans un pays lointain, au-delà de la mer. Tu feras l'expérience d'un monde différent comme nous l'imaginons. La vie est très réaliste. Parce que seul, ce qui est mythique est réaliste et vice et versa. C'est ce que prévoit notre raison divine. Elle ne peut pas malheureusement prévoir les erreurs qu'elle te fera faire. Et dieu sait combien il y en aura.

Ce que l'homme a vu dans la culture des céréales, ce qu'il a compris des semences qui muent sous terre pour renaître représente la leçon définitive : la résurrection. Ce que tu peux comprendre des semences n'a plus pour toi, aucune signification, comme un lointain souvenir qui ne te concerne plus. En fait, il n'y a pas de dieu »³⁷⁰.

³⁷⁰ Texte extrait de Médée de Pier Paolo Pasolini. Ces mots sont dits par le Centaure s'adressant à Jason encore enfant durant la première séquence film.

« Com'è giunto lontano dai tumulti
 puramente interiori del suo cuore,
 e dal paesaggio di primule e virgulti
 del materno Friuli, l'Usignolo
 dolceardente della Chiesa Cattolica !
 Il suo sacrilego, ma religioso amore
 Non è più che un ricordo, un'ars retorica :
 D'amore deluso, di ansia spasmodica
 Per una tradizione che è uccisa
 Ogni giorno da chi se ne vuole difendere ;
 E con lui è morta una terra arida
 Da religiosa luce, col suo nitore
 Contadino di campi e casolari ;
 E morta una madre ch'è mitezza e candore
 Mai turbati in un tempo di solo male ;
 Ed è morta un'epoca della nostra esistenza,
 Che in un mondo destinato a umiliare
 Fu luce morale e resistenza »

Pier Paolo Pasolini, *La Religione del mio tempo 1957-1959*, in *Poésies 1953-1964 édition bilingue*, Poésie Gallimard, traduction José Guidi, Paris 1980, page 161³⁷¹.

1) Un montage de la mise en collision de l'animal et de l'humain : valeur cultuelle contre valeur d'exposition

Le rapport incisif, tranchant, entre la première séquence du film et la seconde révèle nettement la pensée du cinéaste. Comment Pasolini a-t-il pensé ce rapport ? Il met d'abord en place une caméra didactique sur pied, avec des mouvements « léchés », dans la première séquence de l'éducation de Jason par le Centaure, tandis que pour la seconde, sa caméra devient instinctive lorsqu'elle film le sacrifice par le peuple de Médée. La mise en scène est construite comme *une lutte de forces plastiques antagonistes*, où se battent l'apollinien et le dionysiaque, dans lequel domine le motif menaçant de l'animalité. La séquence du jeune homme sacrifié

³⁷¹ « Qu'il est donc loin maintenant de l'écouter/ du pur tumulte de son cœur, / du paysage de primevères et de pousses/ du Frioul maternel, le doux-ardent/ Rossignol de l'Eglise catholique !/ son sacrilège et religieux amour/ n'est plus qu'un souvenir, un art rhétorique:/ mais c'est lui qui est mort, et non moi, de colère, d'amour déçu, d'angoisse spasmodique. Pour une tradition qu'assassinent/ jour après jour ceux qui s'en disent les défenseurs ;/ et avec lui est morte une terre où sourit/ une pieuse lumière, sur la limpidité/ campagnarde des champs et des masures ;/ morte une mère toute innocence et douceur/ inaltérable, alors que le mal règne en maître ;/ morte aussi une époque de notre existence,/ qui, en un monde destiné à humilier/ fut lumière morale et résistance ».

explore bien ce motif de l'animalité, et traduit la double signification du matériau-image pasolinien. En effet, l'animalité dionysiaque prend ici tout son pouvoir puisque d'un simple rite, Pasolini nous confronte à la détérioration de la figure humaine. L'animalité du peuple est à son apogée (ils mangent le cœur du jeune sacrifié puis répandent son sang sur les cultures), et épouse jusqu'à l'absorption la forme humaine elle-même (le sacrifié), tandis que le discours du Centaure se fait de plus en plus rationnel exaltant la force apollinienne de la mesure.

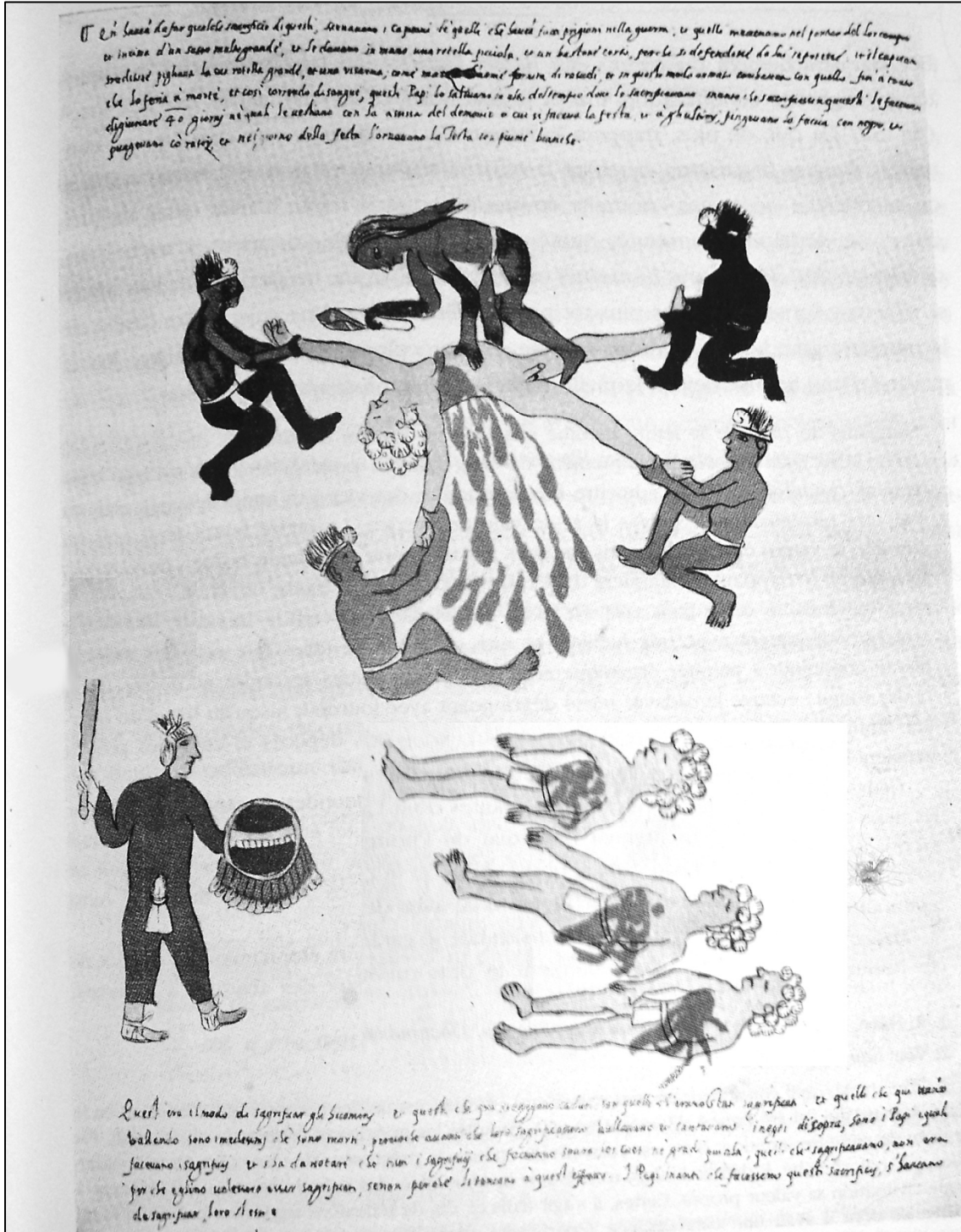
Ces deux séquences sont construites sous un mode dialectique, confrontant deux univers hétérogènes. Il y a, en effet d'une part, le langage, la raison, la rationalité qu'incarnent paradoxalement le Centaure en tenant un discours très didactique, ordonné au jeune Jason (l'aspect apollinien), et d'autre part après une coupure-cut, il y a un troupeau de chèvres éparse, bêlant, capturé par une caméra très chaotique, tranchante, une caméra brutale à dimension d'animalité (l'aspect dionysiaque). Cette juxtaposition de rythmes totalement hermétique l'un à l'autre (lent et calculé pour le discours du Centaure ; chaotique et instinctif pour le troupeau) crée une tension, une collision, une mise en rapport de l'hétérogène. Que signifie ce rapprochement ? Ce rapport de deux mondes totalement étrangers l'un à l'autre : celui dit « civilisé » d'une part, avec l'affirmation de la rationalité par la conquête du langage et d'autre part celui non maîtrisé des rapports humains liés à l'animalité (avec le plan chaotique du troupeau), à l'instinct, aux choses non explicables, c'est à dire au sacré. Pasolini par la structure rythmique de son montage dresse le constat suivant : aujourd'hui dans nos sociétés industrialisées, la réception des œuvres d'art se fonde de moins en moins sur leur valeur culturelle (c'est à dire liée au culte) et affirme de plus en plus leur valeur d'exposition uniquement. Pour vérifier cet état de fait, il suffit d'ailleurs de regarder la perte du caractère sacré du musée : il s'est ouvert à l'espace public. En effet, l'espace culturel officiel du musée a perdu toute sacralisation, les œuvres s'exposent partout, dans des espaces autres que les musées, tandis que « le modèle d'intégration primitif de l'œuvre d'art à la tradition trouvait son expression dans le culte. On sait que les plus anciennes œuvres d'art naquirent au service d'un rituel magique d'abord, puis religieux. Or c'est un fait de la plus haute importance que ce mode d'existence de l'œuvre d'art, lié à l'aura, ne se dissocie jamais absolument de sa fonction rituelle »³⁷².

³⁷² *Op.cité*, page 22.

PLANCHE 19

Sacrifice par arrachement du cœur.

Codex Vaticanus 3738, fol, 54, bibliothèque Vaticane. Disponible dans sacrifices humains du Centre-Amériques, G.Bataille, Documents 1930, n°4.



Aujourd'hui, la non intégration de l'œuvre d'art dans une tradition aboutit à la perte de l'expérience pour nos sociétés et par conséquent ces expériences répétées, quotidiennes, vides de sens, accélèrent la perte du sacré. Ainsi, quand elles demeurent *in situ*, les œuvres d'art bouleversent l'espace du musée et perdent leur aspect d'inaccessibilité puisqu'elles ne sont plus sur un socle (Rodin fut d'ailleurs le premier à libérer la sculpture du socle et à la poser directement sur le sol) ou sur les murs. Avec l'époque moderne, les œuvres exposées ne sont plus séparées de l'espace de réception du spectateur comme le garantissait la distance solennelle d'un socle, d'un cadre, mais elles deviennent de plus en plus proches du spectateur, le transformant en spécialiste. Aujourd'hui aller au musée ce n'est plus se soumettre à un rite sacré, mais approcher au plus près les œuvres d'art, conférant à l'acte réceptif une dimension tactile. L'œuvre d'art a perdu son caractère *inapprochable*³⁷³ et lointain pour le spectateur. Cet exemple manifeste ce changement lancinant, étape par étape de notre société. Pourtant, en mésestimant le rituel et la sacralité qui est liée à l'œuvre d'art, l'homme change les caractéristiques originaires de celle-ci et affecte par là même la cohésion du groupe dans une civilisation. Médée en est la poignante description.

La séquence de sacrifice³⁷⁴ du film n'est pas sans rappeler les rites des sacrifices humains *par arrachement du cœur* des peuples d'Amérique centrale³⁷⁵. D'ailleurs, Pasolini prend soin de décrire ce rituel à la façon d'un documentaire ayant une visée ethnologique. La question de ressemblance se trouve ici actualisée :

³⁷³ Nous soulignons cette expression, qui n'est évidemment pas sans rappeler la définition de l'*Aura* selon Walter Benjamin citée précédemment.

³⁷⁴ Qu'est-ce qu'un sacrifice ? « Choisir quelqu'un presque au hasard, un individu qui attirera sur lui toutes les pulsions de mort, et de la sorte, préservera, à son corps défendant ou non, le reste du groupe de l'anéantissement total. Le sacrifié est né : il ne correspond à rien d'autre, en son essence, qu'à l'élection d'un bouc émissaire, dont la toison, pour l'occasion sera d'or. Cette victime ne saurait être équivalente à aucune autre, elle s'instaure en différence radicale, n'est-elle pas celle justement qui garantit la concorde à l'intérieur du groupe ? N'est-elle pas celle qui doit assurer l'unité et l'homogénéité de celui-ci ? Par conséquent cette victime là, tout en participant au grand cycle naturel des destructions, prendra un caractère sacré, car son ambiance fait des miracles : cause de tous les maux, elle permet d'absorber tout le potentiel d'agressivité du groupe ; mise à mort, elle est le dieu qui apporte la paix. Son corps n'est plus détruit pour des raisons « bestiales » d'égoïsme, d'envie ou de rivalité. », Michel Corvin, *Médée, la violence et le symbole*, in revue *Esthétique*, hors-série sur P.P. Pasolini, Paris 1980, page 63.

³⁷⁵ Voir l'illustration Planche 19, ci-contre : « *Sacrifice par arrachement du cœur. Codex Vaticanus 3738* », fol. 54, Bibliothèque vaticane, illustration disponible dans la revue *Documents*, 1930 numéro 4, article de Georges Bataille, page 207.

PLANCHE 20

Medea : séquence du sacrifice par arrachement du cœur.



1



7



2



8



3



9



4



10



5



11



6



12

« sanglants au pied de la lettre, comme chacun sait. Pas un de ces dieux aztèques qu'on n'ait éclaboussé périodiquement de sang humain pour sa fête (...). Certains sacrifices comportent l'écorchement immédiat de l'homme frappé, le prêtre exalté se couvre le visage et le corps avec la chair du corps sacrifié. Ainsi revêtu de ce costume incroyable, il priait son dieu avec délire »³⁷⁶.

Pour le peuple de Médée, le sacrifice³⁷⁷ est un rituel sacré, codifié, unique, exaltant la cohésion du groupe tandis qu'au contraire, la danse-transe de Jason, elle, n'est que la manifestation d'une joie uniquement personnelle, manifestée à outrance. Jason exultant sa joie de son futur mariage, se met à danser frénétiquement avec d'autres hommes entourés de quelques femmes. Médée assistant à la scène se met à pleurer. Pourquoi cette réaction ? Ce n'est pas par jalousie que les larmes de Médée tombent, mais parce qu'elle ressent dans sa chair l'extrême voracité de la perte du culte et par conséquent la perte de l'expérience vécue collectivement. En effet, Jason danse pour se divertir et manifester publiquement sa joie personnelle. Voilà cette conversion que ressent Médée mieux que toute autre : le sacré et le culte garantissaient une violence symbolique puisque la violence de l'acte de sacrifier un corps n'est pas mise en place dans cette civilisation pour satisfaire les besoins d'un seul être despote, mais sert à partager la chair au groupe. Cette communion entre un élu sacrifié et un groupe n'est pas sans rappeler le récit originnaire de la Cène : « et tandis qu'ils mangeaient, il prit du pain, le bénit, le rompit et le leur donna en disant : 'Prenez, ceci est mon corps'. Puis, prenant une coupe, il rendit grâce et la leur donna, et ils en burent tous. Et il leur dit : 'ceci est mon sang, le sang de l'alliance, qui va être répandu pour une multitude' »³⁷⁸. Le rite cannibale qui poursuit le sacrifice restitue ainsi la scène religieuse : « je suis le pain vivant descendu du ciel. Qui mangera ce pain vivra à jamais. Et même, le pain que je donnerai, c'est ma chair pour la vie du monde »³⁷⁹.

³⁷⁶ George Bataille, *Sacrifice par arrachement du cœur*, article disponible in *Documents numéro 4*, Paris 1930.

³⁷⁷ Voir à ce propos la Planche 20 ci-contre.

³⁷⁸ Extrait du récit de la Cène, *Le nouveau Testament*, Mc 14/22-25.

³⁷⁹ Extrait du discours de Jésus sur le pain de la vie par Saint Jean, *Le nouveau Testament* Jn 6/51-58.

Ainsi, la chair partagée et offerte assure la pérennité du groupe et rend communes les inquiétudes et les joies du groupe. La chair sacrifiée garantit et tisse le lien social entre différents individus du groupe. Pasolini nous confronte donc à la violence exercée sur le corps « non pas en tant qu'objet mais en tant qu'il est vécu en éprouvant telle sensation »³⁸⁰. Le sacrifice scelle ainsi le pacte d'alliance de chaque individu dans le groupe en tant qu'unité, vécu comme corps unique. Il est flagrant ainsi de remarquer que le jeune homme sacrifié ne se tord pas de spasmes sous les sévices infligés, au contraire il sourit.

Pourquoi ce sourire ? Il peut paraître angoissant et étranger à des yeux bien trop habitués à la valeur d'exposition de l'image, ce sourire. Mais si l'on change ses habitus visuels, Pasolini nous montre clairement dès le début du film, combien faire don de son corps pour le groupe est un acte de partage consenti (ou *co-senti* par les membres du groupe et le sacrifié, il y a un réel échange) pleinement par le jeune homme, parce que cet acte est sacré. Ainsi, pourrait-on parler d'un sacrifice souriant, « c'est en effet ici le lieu de préciser avec insistance le caractère étonnement heureux de ces horreurs »³⁸¹. Il y a dans cette séquence de sacrifice l'idée d'une *cruauté jouée*³⁸², voire même heureuse créant chez le spectateur une impression troublante. De fait, l'émoi de l'horreur semble pouvoir s'articuler avec une entière pertinence sur l'émoi du désir. Le sacrifice par arrachement du cœur représente probablement l'acte de la plus extrême violence portée par l'homme à son semblable, c'est-à-dire à sa propre figure humaine, à sa propre condition de ressemblance. L'acte de défiguration lié au sacrifice pose donc la question de la ressemblance comme contact déchirant avec l'autre. En effet, la victime sacrifiée, par le geste de son bourreau qui fut son semblable, *ne ressemble plus à rien*³⁸³,

³⁸⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, édition de La différence, Paris 1981, page 27.

³⁸¹ Georges Bataille, *L'Amérique disparue* (1928) in *Œuvres complètes*, édition Gallimard, 1973, page 156.

³⁸² Voir notamment le photogramme 1 de la planche 20.

³⁸³ Notons que lorsque le corps du cinéaste fut découvert sur la plage d'Ostie, son corps aussi ne ressemblait plus à rien : « cela ne ressemblait pas à un homme. On aurait dit un tas de chiffons. J'ai pensé qu'un fils de pute avait déchargé des ordures devant chez moi », témoignage de Maria Teresa Lollobrigida qui a découvert le corps ce 3 Novembre 1975. Le corps subit donc une altération défigurante, qu'il s'agisse de la représentation du corps dans les films pasoliniens ou bien dans la vie même du cinéaste. Les similitudes entre les motifs et les préoccupations visuelles du cinéaste dans ses films et sa vie quotidienne seront exploitées

ouverte et écrasée, chutant avec lourdeur au bas de la croix. Mais la victime retourne à son semblable lorsque ce dernier éprouve la nécessité de se l'agglutiner, d'y faire adhérer son propre visage et finit par l'incorporer en buvant son sang et mangeant son corps, sa chair, c'est que 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 »³⁸⁴. En effet, si le sacrifice porte atteinte à la figure humaine, il pose de fait la question de la ressemblance au même et à l'autre. En vivant comme une expérience intime le corps meurtri dans sa chair, chaque membre du groupe s'unit avec le sacrifié et parvient à la connaissance par la mise en contact : une connaissance sous la forme d'un gai-savoir³⁸⁵. Cette question de la ressemblance est particulièrement intéressante car cette dernière possède une structure comparable à celle du mythe. En effet, dans le premier grand récit mythique judéo-chrétien, nous trouvons la ressemblance posée dès le départ, non pas comme une relation naturelle ou immanente (encore moins familière), mais bien comme une relation surnaturelle, transcendante, métaphysique, redoutable en un sens : c'est la relation de l'homme à son Dieu. Dans la Genèse, en effet, Dieu crée l'homme *ad imaginem* et *similitudinem suam*³⁸⁶. Dès son étymologie, la ressemblance est donc teintée de cette promesse d'origine (liée au mythe), et saisie en même temps d'un tabou. Jamais il ne sera mentionné en effet que Caïn ne « ressemblait » à son père, et encore moins à son frère. Ainsi, le groupe éprouve cette ressemblance, mais non pas au même (ce qui reviendrait à se comparer à une création divine) mais ils éprouvent la ressemblance à l'autre et à ce titre la caméra ne nous dévoile pas l'intimité d'un individu mais le partage du groupe.

« La coupe de bénédiction que nous bénissons, n'est-elle pas communion au sang du Christ ? Le pain que nous rompons, n'est-il pas communion au corps du

ultérieurement dans ce travail car elles mettent bien en évidence la pertinence de la notion de Destin dans l'expérience cinématographique pasolinienne.

³⁸⁴ Pier Paolo Pasolini, *Ecrits corsaires*, édition Flammarion, paris 1976, page 56.

³⁸⁵ « La possibilité d'unir en un point précis deux sortes de connaissances jusqu'ici ou étrangères l'une à l'autre ou confondues grossièrement donnait à cette ontologie sa consistance inespérée : tout entier le mouvement de la pensée se perdait, mais tout entier se retrouvait, en un point où rit la foule unanime », George Bataille, *L'expérience intérieure*, édition Gallimard, Paris 1943, page 11.

³⁸⁶ « Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu Il le créa ; mâle et femelle il les créa », *Genèse* I, 27.

Christ ? Parce qu'il n'y a qu'un pain, à plusieurs nous ne sommes qu'un corps, car tous nous participons à ce pain unique »³⁸⁷. Ainsi, le sacrifice, n'est *jamais* banalisé pour le peuple de Médée. C'est un rituel sacré incompris par les sociétés dites civilisées, qui le trouve « barbare » et le combattent. Ces mêmes sociétés rejettent cette violence symbolique (par le don du corps je sou mets ma chair au sacré, au regard des dieux) et la remplacent par la violence quotidienne : soient des assassinats à des fins privées. C'est d'ailleurs ce que fera Médée avec ses enfants, manifestant clairement la métamorphose de ses valeurs entre le début et la fin du film, puisque l'acte individuel de l'infanticide (sans cérémonie collective, sans rituel) nous indique la conversion à l'envers qu'a subit Médée contaminée par une nouvelle expérience : pour elle, le sacré n'existe plus et le sacrifice des enfants ne se fait plus sous le regard des dieux, c'est à dire qu'il perd son caractère sacré garantissant la cohésion du groupe et manifeste ainsi le pouvoir et la suprématie de l'individu (ici Médée) sur le groupe, célébrant l'individualité comme force.

Le sacrifice pour le peuple de Médée se déroulait sous une instance sacrée, le meurtre aujourd'hui se fait sous l'œil mécanique des caméras, simple fait divers traqué puis banalisé.

³⁸⁷ Extrait du repas du Seigneur par Saint Paul, *Le nouveau Testament* Co 10/16-17 et 21

« Mentre nel silenzio degli orti
bruciati dal fresco sole, nel cielo
annebbiato sulla periferia,
si forma la figura del mio nuovo
destino, atroce, duro, io che cosa
faccio per non meritarlo, per essere
difeso, almeno nel cuore,
dal male che é per me stabilizzato
dal mondo?
Non posso che tremare:
E tremor, nelle viscere, io, escluso
Dal mondo che non so odiare né quindi
amare,
che finalmente se é fatto stupenda
ombra, irreal- capace ormai soltanto
a schiacciarmi, non più a determinare
la mia vita con la sua vita. Impuro
e non ancora forse perduto
nella mia purezza che non ha età,
il mondo non sa, dunque, che punirmi, e io
non posso che tremare »³⁸⁸.

Pier Paolo Pasolini, *Poèmes Posthumes I, Poèmes de jeunesse et quelques autres*, édition bilingue Poésie Gallimard, traduction Nathalie Castagné et Dominique Fernandez, paris 1995, page 105.

2) La terre de Colchide, le lieu-bis comme enjeu de la conversion : la rencontre entre Médée et Jason

La mise en place de l'hétérogène chez Pasolini tend parfois à l'altération spatiale, c'est-à-dire à la décontextualisation des lieux. Pasolini cherche des traces d'éléments sacrés à travers des lieux où se joue l'altération, comme le désert dans *Medea*³⁸⁹. En effet, le cinéaste, décèle dans ces lieux (on pourrait même dire ces non-lieux) la trace du sacré, de la poésie et du retour à l'enfance, « je ne cache pas mon

³⁸⁸ « Tandis que dans le silence des jardins/ brûlés par le frais soleil, dans le ciel/ embrumé sur la périphérie,/se forme la figure de mon nouveau/ destin, atroce, dur, que fais-je, moi,/ pour ne pas le mériter, pour être / défendu, au moins dans mon cœur, / contre le mal que le monde a décrété pour moi ?/Je ne peux que trembler:/ et je tremble, du plus profond de mes entrailles, moi, exclu/ par le monde que je ne sais pas haïr ni donc aimer, / qui est finalement devenu ombre/ magnifique, irréal- désormais seulement capable/ de m'écraser, non plus de déterminer/ ma vie par sa vie. Impur/ et peut-être pas encore perdu/ dans ma pureté qui n'a pas d'âge,/ le monde ne sait, donc, que me punir, et moi/ je ne peux que trembler ».

³⁸⁹ Nous renvoyons le lecteur au schéma récapitulatif en Annexe 7.

attirance pour ces cités mortes et intactes, c'est à dire pour les architectures pures. J'en rêve souvent. Et j'éprouve à leur égard un transport presque sexuel »³⁹⁰.

Or, pourquoi Pasolini choisit-il de placer Médée et son peuple loin du centre décisionnel de la cité, à la périphérie ? Parce que le mythe et le sacré sont par définition ce qui est hors de portée, c'est-à-dire ce dont on ne peut définir le centre et par conséquent ne peut se situer spatialement qu'à l'extérieur du centre³⁹¹. Le mythe se confondrait alors selon ce point de vue avec le hors-cité (donc loin de l'organisation stratifiée de la culture) car le mythe définit un ailleurs périphérique du centre. Le cinéaste veut avant tout transmettre une expérience minoritaire et charnelle, l'une de celle dont il déplore la perte dans nos sociétés dites civilisées. Il cherche également à mettre en évidence la difficulté à transmettre une telle expérience tant l'idéologie dominante a contaminé les moyens de productions artistiques de son message de normalisation de l'expérience. La marginalité géographique du peuple de Médée marque dès lors la lutte contre tous les pouvoirs et les autorités du pouvoir central. Au contraire, dès que Médée quitte sa terre et s'approche de Corinthe, elle semble perdre pied. En quittant les lieux de la terre-mère nourricière de son peuple où la contestation du pouvoir existait par l'utilisation du chant et plaçait son peuple en marge des croyances du centre, Médée subit un véritable effondrement, c'est à dire la deuxième forme de conversion chez Pasolini : la fulguration, intimement liée à la chute, visible aussi bien moralement que physiquement.

« En politique, j'ai été franc-tireur ; en amour, hors la loi ; en voyage, plus attiré par les solitudes dépeuplées du Yémen, aux confins du monde civilisé, que par des capitales comme Londres ou Paris. Il n'y a pas jusqu'à mon goût pour les banlieues qui ne montre comment, loin du cœur exécré des villes, je me retrouve chez moi dans

³⁹⁰ Pier Paolo Pasolini, *L'odeur de l'Inde*, édition Folio poche, Paris 1984, page 139.

³⁹¹ A ce propos, à peine Médée quitte-t-elle sa terre, que déjà cette question du rapport entre le centre et le sacré la trouble fortement « ce lieu va s'effondrer, il est sans soutien !/ Ne priez pas dieu de bénir vos tentes !/ Ne répétez pas le premier acte de dieu !/ Ne cherchez pas le centre ! Ne marquez pas le centre ! Non !/ Cherchez un arbre ! Un pieu ! Une pierre !/ Parle-moi terre ! Je veux entendre ta voix !/ Je ne me souviens pas de ta voix./ Parle-moi soleil ! D'où puis-je écouter ta voix ?/ Parle-moi terre !/ Parle-moi soleil ! Êtes-vous en train de vous perdre ? Je n'entends plus vos voix !/ Toi, herbe parle-moi !/ Toi, pierre parle-moi !/ Où es-tu terre ? Où te retrouver ?/ Où est le lien qui t'attachait au soleil ?/ Je touche la terre avec mes pieds et je ne la reconnais plus./ Je regarde le soleil avec mes yeux et je ne le reconnais plus ». Extrait du monologue de Médée lorsqu'elle fuit la Colchide après le vol de la Toison et le meurtre de son frère, en compagnie de Jason et des Argonautes.

les espaces suburbains »³⁹². Justement cette terre de Colchide est limitrophe (limitrophe géographiquement mais aussi allégoriquement entre l'ombre et la lumière), suburbaine, proche du centre, elle s'en sépare pourtant, sorte de marge irrationnelle contre le centre rationnel représenté par Jason et les siens. Cette localisation dans la périphérie traduit aussi le refus de la norme centriste, du pouvoir officiel, de la loi et chez Pasolini, le refus du langage à fonction simplement usuel. Etre bannis (rappelons que le terme « *banlieue* » veut littéralement dire « *lieu banni* ») revient alors à manifester chez le cinéaste ce refus de s'insérer dans la norme: soit un écart, une déviation de la norme d'une minorité par rapport à la masse.

a) Le chant contre le langage

La communauté de Médée résiste à la normalisation et à la fonctionnalité du langage, tandis qu'au contraire, le langage pour Jason et ses compatriotes est une forme d'autorité du pouvoir et de son imprégnation dans le corps des individus. En effet, dans la première séquence du sacrifice il n'y a aucune parole, le langage a perdu toute dimension fonctionnelle d'argumentation, de subordination de l'expérience puisqu'il est remplacé par des chants rituels primitifs dont le spectateur ne comprend pas le sens. Ces chants semblent être les garants d'une origine perdue, ce qui n'est pas sans rappeler une expérience de la révélation pour le cinéaste. Pasolini avait été en effet fasciné par les chants indiens lors de son voyage avec Moravia et Elsa Morante. « il semble qu'on entende le premier chant du monde. Pour moi, qui perçois la vie d'un autre continent, comme une autre vie, sans rapport avec ce que je connais, presque autonome, commandé par d'autres lois, vierges. Il me semble qu'écouter ce chant des garçons de Bombay, sous la Porte de l'Inde, prend un sens insaisissable et complice : une révélation, une conversion de la vie »³⁹³. Pourquoi Pasolini substitue-t-il la forme du langage officiel à l'expérience presque autonome du chant ? Pour littéralement confronter le spectateur à une *expérience de la conversion*, figure au centre de son cinéma : tout comme Saint Paul et Médée, le spectateur fait l'épreuve d'une conversion en ce sens que sa référence de communication habituelle (le langage) se métamorphose en sonorités : le chant. Ce

³⁹²Dominique Fernandez, *Dans la main de l'ange*, biographie romancée de P.P.Pasolini, éditions Grasset, Paris, 1982, page 30.

³⁹³ Pier Paolo Pasolini, *L'odeur de l'Inde*, édition Folio poche, Paris 1984, page 15.

système de conversion se déroule d'une façon bien particulière puisqu'il est à rebours, déconstruisant le connu (le langage) pour s'installer dans un rapport d'irrationalité. Mais la conversion à rebours se manifeste avant tout par un choc comme nous le précise le cinéaste: « Médée tombe comme Saint Paul et se relève en ayant perdu la foi ». La conversion entretient un rapport étroit avec la chute, figure que nous étudierons ultérieurement. Le cinéaste cherche ainsi à mettre en évidence cette caractéristique propre au langage qu'est la mécanisation. De ce point de vue, le langage sert à contrôler, à organiser avec autorité la pensée, à mettre en place une démonstration rhétorique c'est à dire à mécaniser toute forme d'expérience. Le langage se conçoit ici comme une forme d'autorité institutionnelle qui scelle le caractère « civilisé » d'un peuple. Il est donc le garant, le socle des valeurs prônées par la classe dominante : l'affirmation de l'idéologie dominante de l'individualité, l'inscription dans la règle établie par le pouvoir décisionnel central et à ce titre le langage est situé spatialement dans le cœur de la cité.

Les chants du peuple de Médée, au contraire, deviennent la contestation de la loi, de la norme, c'est-à-dire qu'ils ne peuvent se produire qu'en marge de la cité et être excentrés, en périphérie. Ces chants rythment la cérémonie et participent à la cohésion du groupe et s'ils peuvent apparaître « barbares » pour les étrangers à la communauté, ils marquent surtout le refus par la minorité des valeurs prônées par le pouvoir central. Le chant n'a plus de fonction d'explication, de rationalité mais devient l'irrationnel même car il n'est que pure sonorité, pur rythme. Par l'utilisation des chants, Médée et son peuple transgressent le processus de normalisation du langage en faveur d'une « poésie chantée et obscure, qui n'exprime rien sinon elle-même, selon l'idée barbare et exquise, qu'elle est un son mystérieux, dans les pauvres signes oraux d'une langue »³⁹⁴.

b) La chute

La périphérie devient alors le lieu par excellence de l'essor du rapport poétique avec le monde, d'un discours centrifuge et non plus dominant qui s'écarte des normes officielles de communication pour devenir poétique. Or puisque le langage est refusé, il faut bien que soient disponibles des relais pour celui-ci. Le relais, outre le

³⁹⁴ Pier Paolo Pasolini, *Qui je suis. Poeta delle ceneri* (1966- manuscrit inachevé), édition Arléa, Paris 2004, page 51.

PLANCHE 21

Medea : la rencontre corporelle entre Medea et Giasone et la chute 1/2

1



8



2



9



3



10



4



11



5



12



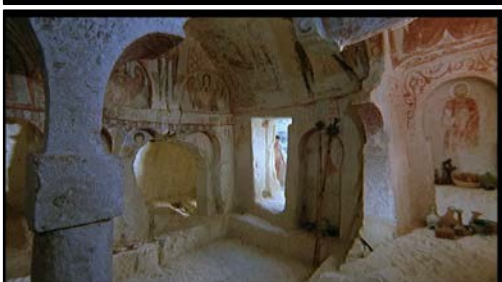
6



13



7



14



PLANCHE 21

Medea : la rencontre corporelle entre Medea et Giasone et la chute 2/2

15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



chant, chez le peuple de Médée c'est le corps. Le corps du sacrifice devient un relais au langage incapable d'incarner l'expérience sacrée et la langue s'inscrit donc dans ce nouveau médium qu'est le corps. A l'instar de sa recherche sur la langue, Pasolini refuse donc le langage officiel, lié au pouvoir décisionnel, politique pour se tourner vers le dialecte frioulan. Cet intérêt pour une langue de la minorité n'est pas anodin. En effet, le dialecte est une langue de l'oralité qui s'oppose à la structure fermée de la langue écrite (dont il reste une trace) puisque ce dernier s'invente au quotidien. Le dialecte possède cette faculté d'auto-crédation, et en ce sens est éminemment poétique : comme le dialecte devient très tôt la langue de la réalité chez l'auteur, la représentation du corps devient la langue de la réalité dans ses films. En effet, *la rencontre corporelle* entre Médée et Jason³⁹⁵ peut être qualifiée de rencontre privée, contrairement à la rencontre entre Jason et Pilas qui est construite, elle, sur un échange public. Cette rencontre a lieu dans le temple de l'Onphalos³⁹⁶ dans lequel est gardée la toison d'or. Médée est véritablement subjuguée par la présence physique de Jason, pourtant Pasolini maintient ostensiblement la distance entre les deux personnages. C'est que cette séquence veut cerner le thème de la rencontre émotionnellement, sans l'expliquer par l'approche physique. Il se crée ainsi un effet d'adversité (c'est-à-dire littéralement de rencontre avec l'autre) entre Médée et Jason, effet amplifié par les cadrages. Tout, dans cette scène, justifie l'opposition fondamentale de Médée et Jason, mais ici au lieu de l'inertie qui caractérise la rencontre entre Jason et Pilas, la mise en scène est construite sur le mouvement : un mouvement d'abord visible chez Médée, c'est à dire le mouvement de sa transformation, de sa conversion. En effet, il faut comprendre ici le terme conversion dans tout ce qu'il a de plus religieux puisque Médée passe brusquement de la sacralité primitive à la passion pour un individu, à la simple vue de Jason.

Ainsi, « la conversion³⁹⁷ de Médée à ce dieu incarné que représente Jason s'est d'ailleurs (...) opérée suivant un ordre de non-raccordement, à son propre détriment cette fois. Dès l'instant où elle pressent l'entrée du jeune homme dans le temple de la Toison, les faux-raccords se multiplient autour d'elle, puis, comme Saint-Paul, elle

³⁹⁵ Voir la Planche 21, reproduite ci-contre.

³⁹⁶ Comme le dit Pasolini lui-même dans le scénario de *Médée*, édition Arléa, Paris 2002, page 37.

³⁹⁷ Notons à ce propos la formule mainte fois utilisée par le cinéaste : Médée par un amour de première vue, effectue *une conversion à l'envers* (ou à rebours) dans de nombreux écrits.

s'évanouit à la rencontre de ce nouveau sacré représenté par l'aventurier : elle tombe vers la droite et se réveille tournée vers la gauche, cette fois non plus seulement en faux-raccord avec elle-même mais avec l'ensemble de ce qui a été jusque-là son univers »³⁹⁸. Il y a dans la séquence deux événements : d'abord l'entrée de Jason et immédiatement après sa sortie, la syncope³⁹⁹ de Médée, manifestant la force de son émotion et le choc des cultures que chacun représente puisque « Médée est une barbare (...). Comme telle, elle entretient un rapport vivant et puissant avec le sacré (...), tandis que Jason est moderne et profane »⁴⁰⁰.

La syncope est bien le signe manifeste ou plus précisément fait advenir le corps comme signe. En effet, le corps de Médée devient le signe-manifeste de cette impossibilité de dire. L'innommable se traduit ainsi par la chute de son corps, la plongeant dans un rythme syncopé. La syncope est liée à l'interstice, à l'entre-deux. Tomber (se renverser) c'est d'ailleurs passer d'un état à un autre et lorsque Médée voit Jason pour la première fois, elle en est littéralement et physiquement renversée, notons d'ailleurs que cette conversion du passage à la posture debout (symbole de la maîtrise du corps et de la conquête de l'espace par l'adulte) à celle du corps à terre (sorte de retour primitif antérieur à toute civilisation comme les tous jeunes enfants qui ne marchent pas encore, rétablissant un contact physique avec le sol, la terre) se fait par un simple regard. Cette dimension interstitielle renvoie au motif de la syncope. Cette figure de la syncope tend à tirer la rencontre entre Médée et Jason du côté du rêve, à cet état de conscience lié à l'entre-deux.

Le détour par les définitions du mot *syncope* par diverses pratiques (la médecine, la musique et la linguistique) nous indiquera la richesse de son sens afin de découvrir ce qu'il sous-entend et comment Pasolini construit sa séquence sur ce motif et dans quel but.

³⁹⁸ Olivier Bohler, *Médée ou la réinvention du montage* in *Pier Paolo Pasolini et l'Antiquité*, Actes du colloque organisé par l'Institut de l'Image les 19 et 20 Avril 1996, sous la direction d'Olivier Bohler, page 120.

³⁹⁹ Rappelons que le terme *syncope* s'applique dans plusieurs cas. D'abord en médecine, c'est l'évanouissement, la perte de conscience brutale, mais en principe brève. En musique, ensuite, la *syncope* désigne un effet de rupture dans le rythme. Enfin, en grammaire, elle est la suppression d'une syllabe ou d'une lettre à l'intérieur du mot. Dans tous les cas, le mot *syncope* met en place un rapport, dont le rapport serait l'irruption, la chute c'est à dire le symptôme. Cette distinction sera développée dans le point suivant.

⁴⁰⁰ Hervé Joubert-Lanreñcin, *Pasolini : portrait du poète en cinéaste*, édition Les cahiers du cinéma, Paris 1995, page 230.

La syncope, ce « faux-pas du cerveau »⁴⁰¹ comme le dit joliment l'auteur d'une thèse médicale du début de ce siècle, en pathologie désigne une perte de connaissance brutale et complète liée à une soudaine anoxie cérébrale. Le terme de syncope est plus souvent utilisé comme synonyme d'évanouissement causé par une insuffisance de la circulation cérébrale à la suite d'une chute de la pression sanguine. Retenons de cette définition les termes *anoxie* (asphyxie), soit un état maladif lié au manque d'oxygène et *chute entraînant une perte de connaissance* (la connaissance sera ici entendue au sens premier c'est-à-dire au sens de savoir), qui nous le découvrirons plus tard auront une importance pour l'analyse de la séquence. Pour la rhétorique, la syncope est une figure de diction qui opère un changement phonétique ou graphique dans le mot par suppression. Chaque changement peut s'opérer au début, à l'intérieur ou à la fin du mot (par exemple « Madame » sous l'effet de syncope devient « Ma'ame »). Retenons de la définition linguistique qu'il s'agit de *retrancher* un son à l'intérieur d'un mot. Enfin, en musique, l'effet de syncope désigne un effet de rupture dans le rythme c'est-à-dire unir par le procédé qui consiste à accentuer un élément sonore sur un temps faible et à le prolonger sur un temps fort. Ce qui attire notre attention dans cette définition est bien sure *la cassure du rythme* mais peut-être plus encore cette oxymore qui consiste à *unir en cassant*. Il s'agit donc d'un élément du rythme et partie de l'accentuation, la syncope s'installe dans un temps faible pour se prolonger sur un temps fort. Temps faible entre deux temps fort, la syncope comporte plusieurs phrases : « la première partie de la syncope sert à la préparation : la dissonance se frappe sur la seconde ; et dans une succession de dissonances, la première partie de la syncope suivante sert en même temps à sauver la dissonance qui précède et à préparer celle qui suit. Syncope de *sùn*, avec et de *koptô*, je coupe, je bats ; parce que la syncope retranche de chaque temps, heurtant, pour ainsi dire, l'un avec l'autre »⁴⁰². Maîtresse du rythme, la syncope est aussi dissonance, autrement dit génératrice d'un harmonieux et fécond désaccord. Remarquons tout de même que le processus de la syncope comporte avant l'harmonie, le hiatus, la boiterie puisque l'on dit aussi qu'elle « attaque » le temps faible ; comme on le dit aussi d'un enzyme, d'un virus, dont cependant le dernier temps est salvateur. La syncope « attaque et salut, entrechoc ; un fragment du temps

⁴⁰¹ Eventail de Mademoiselle Mallarmé, par Stéphane Mallarmé.

⁴⁰² Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Article *Syncope*, page 467/8.

disparaît, le rythme naît de cette disparition»⁴⁰³. La syncope musicale se construit donc sur deux temps, le premier est hésitation, le second dissonance.

Pour résumé qu'avons-nous découvert de la syncope ? Dans chacune de ces définitions se révèle l'idée de changement de mouvement. En effet, la syncope qui touche Médée la délie tout d'abord de tout ancien savoir (perte de connaissance), et déjà dès la première rencontre, nous pouvons anticiper sur l'évolution de son histoire : elle quittera sa terre et ses traditions, sa sacralité pour endosser une vie complètement différente vierge de tout savoir antérieur. Autre mouvement non pas physique mais mental, la syncope de Médée est bien une absence de sujet. Médée s'absente d'elle-même, une « éclipse cérébrale », si semblable à la mort qu'on l'appelle aussi « mort apparente » ; elle ressemble si fort à son modèle qu'on risque de n'en jamais revenir »⁴⁰⁴.

La syncope dans son mouvement de renversement, de chute est intimement liée à la danse en ce sens qu'elle instaure un rythme de contrecoup et une mécanique du vertige. La ressemblance fonctionne cependant jusqu'à un point de non-limite : en effet, décrire la danse est possible puisqu'elle est de l'ordre du visible. Décrire la syncope devient un exercice de style souvent hasardeux. Mais à l'intérieur que se passe-t-il ? Où sont la syllabe perdue, le temps mangé par le rythme ? Où s'en va le sujet qui revient à lui ? Où suis-je dans la syncope ? Penser LE court-circuit, le hiatus est un labeur extrême, ou plus précisément *un travail sur l'extrême*, à contrecourant des habitudes occidentales.

Lorsque Médée voit pour la première fois Jason, elle tombe littéralement à la renverse, syncopée, touchée physiquement par cette rencontre. En effet, la syncope prive son corps de son obéissance à l'esprit. Ainsi Médée fait *l'expérience de la syncope*. Expérience en latin se dit « *experior* », et en grec « *peira* », ce qui signifie essai, tentative menée sans réserve, parce que « *peiro* » c'est aller au travers, traverser de part en part, parcourir d'un bout à l'autre, c'est s'exposer au risque de perdre toute posture stable, affronter le manque d'équilibre, une suspension de soi et du temps. Médée subit une coupure dans son rythme, une altération. La syncope explicite également la figure de la fulguration, liée directement à la chute : à la vue

⁴⁰³ Catherine Clément, *Op.cité*, page 17.

⁴⁰⁴ Catherine Clément, *La syncope, philosophie du ravissement*, édition Figures Grasset, Paris 1990, page 11.

du jeune homme, Médée tombe littéralement à terre. L'évanouissement rompt la tension, il n'y a eu aucun autre geste. Pasolini choisit donc une réaction violente : le corps tombant à terre pour bien signifier le passage du « hiératisme à la passion »⁴⁰⁵. Déjà avant l'entrée du jeune homme, Médée, comme si elle l'avait pressenti, était allée se cacher dans un coin de la pièce, et de cet endroit s'était mise à épier Jason. Un gros plan (saisissant par sa durée) figure le visage de Jason sur lequel tarde à se dessiner un sourire errant auquel répond tout aussi imperceptiblement Médée. Il n'y a ainsi aucun échange verbal car l'entrée de Jason dans ce lieu habituellement sacré bouleverse l'économie de scène : ainsi toute l'importance que revêtait la peau de bélier bénie se trouve remise en cause. Médée ne sent que l'appel érotique de Jason et a perdu toute démarche de sacralité. D'ailleurs, cet appel lié au corps du jeune homme est renforcé par sa sortie à reculons du lieu de culte qui prolonge ce sentiment. En effet, l'entrée et la sortie de ce corps sont symboliquement viriles, littéralement offert (comme le serait un corps sacrifié) à la vue de Médée.

Ainsi, l'attitude insolite de Jason dans sa sortie constitue une trouvaille scénique qui augmente le rayonnement de sa physionomie en ce lieu, sa courte démarche ayant un effet enivrant, quasi hypnotique sur Médée ; figée littéralement sur place. La mise en scène de Pasolini s'acharne sur l'objet du désir mais sans pour autant l'élever à un niveau supérieur (la sacralité), il en détecte pourtant les modalités et multiplie les techniques sacralisantes pour s'approcher de ce corps érotique. Ce *corps-offrande* fait évidemment écho au *corps-sacrifice* de la première séquence en terre de Colchide. Là encore Médée fait face au corps suspendu du condamné, nu lui aussi, mais lui lance un regard majestueusement impassible comme si elle restait complètement sourde à la sensualité de ce corps parce qu'encore figé dans la sacralité. Le corps de Jason, lui, ne représente que pure sensualité pour Médée, une sensualité masquant dans un premier temps toute sacralité, symbolisant le désir charnel naissant chez la jeune femme. Cette dernière succombe en fait à tant d'imposition : le corps de Jason est une masse, une stature offerte frontalement à sa vue. Cependant, si le corps de Jason suscite avant tout l'émoi et le désir charnel, il n'est pas au-delà de toute sacralité, mais bien en deçà de toute sacralité, c'est à dire que ce corps se donne comme pure forme mais contient déjà en lui, de façon sous-

⁴⁰⁵ Massimo Fusillo, in conférence de la Cinémathèque de Toulouse. Il parle ici de « rencontre-désir » dans cette scène. Ainsi, la tension doit culminer au point que l'éros suggéré apparaisse comme « une force obscure et irrationnelle qui ne connaît que la logique de l'émotion ».

jacente, un rapport temporel au sacré. Ce rapport sera le mouvement de la dislocation du sacré contre celui de la victoire de la rationalité. Ainsi, le corps de Jason devient une langue. Mais une langue cependant particulière comme si elle était, non pas une syncope mais « un tremblement sacré face au mystère qui rend les choses insupportablement désirable »⁴⁰⁶, autrement dit le corps physique de Jason incarne le sens. De quel sens s'agit-il ? Celui du sentir douloureux de la séparation, le conflit originaire entre obscurité et lumière. En effet, son corps pour Médée comme pour le spectateur est un *corps-irruption*, un *corps-déchirant* qui fait vaciller la jeune femme, un contact qui impose sa chute : « une religieuse caducité »⁴⁰⁷ pourrions-nous dire. Pasolini veut alors rendre manifeste la désacralisation provoquée par la pulsion de l'éros, qui comporte une perte de sens de la réalité comme nous le montre la mise en scène de cette séquence : tout est muet, figé, indéchiffrable⁴⁰⁸.

⁴⁰⁶ Walter Siti, *Pasolini et Proust*, Op. Cité, page 23.

⁴⁰⁷ Pier Paolo Pasolini, *Il glicine in Poesie incivili, Poèmes de jeunesse*, Op.cité.

⁴⁰⁸ (...) La vision est frontale, est sacrée ; mon âme est un tabernacle où avec les dieux nouveaux qui les ont assimilés persistent, aucunement moisis, mais au contraire vivants et vigoureux, les anciens, ah ours, Bête du Retour, engage-toi sur un chemin dont tu ne puisses faire retour, je t'en prie, avance, avance toujours droit devant ! », Pier Paolo Pasolini, extrait du poème *Encore sur l'ours*, Mai 1969, écrit sur le tournage de Médée, in *Médée* de P.P.Pasolini traduit de l'italien par Christophe Mileschi, édition Arléa, Paris 2002, page 149.

**« Je suis le saint en prière sur la terrasse-
comme les bêtes,
pacifiques paissent jusqu'à la mer de
Palestine.**

**Je suis le savant au fauteuil sombre. Les
branches et la pluie se jettent à la croisée
de la bibliothèque (...)**

**Les sentiers sont âpres. Les monticules se
couvrent de genêts. L'air est immobile. Que
les oiseaux et les sources sont loin ! Ce ne
peut être que la fin du monde en
avançant »**

**Arthur Rimbaud, *Enfance IV, Illuminations*
1874.**

3) Fait divers, mutation de l'imaginaire et crise de civilisation : vers un imaginaire de l'aléatoire et une communication indicielle

Aujourd'hui, nous sommes installés dans une société de consommation de l'image qui vise la satiété du désir « du tout voir et du tout savoir », comme si la pulsion scopique (convoitise des yeux pour Saint Thomas D'Aquin) dont parlait Christian Metz s'était développée dans toute sa magnitude. Comme le remarquait déjà Umberto Eco dans un texte publié en 1983 dont le futur se conjugue désormais au présent de l'indicatif, « l'écran donnera des informations sur un monde extérieur où personne n'ira plus (...). Le corps devient inutile, on a besoin que des yeux »⁴⁰⁹.

Cette hypertrophie des yeux, leur surdimension induit bien une nouvelle forme de réception, qui ne désamorce jamais les désirs du spectateur et qui, bien au contraire comble jusqu'à satiété ce désir de tout voir⁴¹⁰. Ce désir globalisant la télévision le satisfait avec les faits divers qu'elle exploite sur ce principe de cacher en montrant.

⁴⁰⁹ Umberto Eco, *TV : la transparence perdue* in *La guerre du faux*, édition Le livre de poche, Paris 1985, page 219.

⁴¹⁰ Si le fait divers est différent des émissions actuelles de télé-réalité, notons quand même à ce propos que ces dernières mettent évidemment l'accent sur la valeur d'exposition de l'image en amplifiant le tout voir. Le générique de l'émission *Love Story*, où un œil s'ouvre et se referme, avec le bruit d'un déclencheur photographique traduit bien ce phénomène. Comme si l'œil n'était plus qu'un objectif mécanique enregistreur sans défaillance : le public « a le droit de tout voir ». Or l'image qu'il voit ne possède plus de point de vue : d'où est vue la scène, qui regarde ? Cette absence de point de vue déresponsabilise le spectateur qui peut alors s'adonner à la pleine satisfaction de sa pulsion scopique. En d'autres termes, la télévision fait du silence son mode de communication.

En effet, « les faits divers sont des faits qui font diversion. Les prestidigitateurs ont un principe élémentaire qui consiste à attirer l'attention sur autre chose que ce qu'ils font. Une part de l'action symbolique de la télévision, au niveau des informations par exemple, consiste à attirer l'attention sur des faits qui sont de nature à intéresser tout le monde, dont on peut dire qu'ils sont omnibus, c'est-à-dire pour tout le monde »⁴¹¹.

A ce propos, Pasolini pose bien l'antagonisme des valeurs développées par la société hédoniste et celles en vigueur dans un monde pré-consumériste (c'est-à-dire archaïque) qui sont celles de « l'honneur, la confiance, l'amitié, l'homo-éros, la virilité, la dignité ».⁴¹² Or, c'est cette morale, en tant que système solidaire et ancré dans une société traditionnelle que la modernité consumériste va détruire et mettre en branle, jugeant le modèle archaïque essentiellement réactionnaire. Ainsi au regard des critères actuels, la morale des peuples primitifs apparaît comme rétrograde, tandis que les libertés acquises dans notre société apparaissent comme un progrès indéniable et jamais remis en cause. Cependant, à y regarder de plus près, l'aspect liberticide du code moral de nos sociétés peut masquer *l'aspect inquisiteur de la morale moderne* car « dans une société où tout est interdit, on peut tout faire ; dans une société où une chose est permise, on ne peut faire que ce quelque chose »⁴¹³.

Dans la société italienne dans laquelle évolua Pasolini, la plupart de ses contemporains se disaient croyants, mais de leur société jusqu'à la nôtre chacun ignore ou subordonne ses croyances⁴¹⁴, ce dont a toujours eu conscience le cinéaste. La civilisation du XX^{ème} siècle n'est plus religieuse. Or, cette perte de religiosité métamorphose radicalement le statut de l'imaginaire et toute métamorphose de l'imaginaire est accompagnée de la métamorphose de ses valeurs. C'est bien là le risque qu'a su déceler très tôt Pasolini : une société en perte d'expériences sacrées

⁴¹¹ Pierre Bourdieu, *Sur la télévision, suivi de l'emprise du journalisme*, édition Raison d'agir, Paris 1996, page 16.

⁴¹² Pier Paolo Pasolini, *Lettres Luthériennes Petit traité pédagogique*, Editions du Seuil, Paris 2000, page 120.

⁴¹³ Dialogue de Salo, cité dans les *Ecrits corsaires*, édition Flammarion, Paris 1976, page 175.

⁴¹⁴ « Ainsi mon pays se trouve-t-il ramené/ à son point de départ, en ce regain d'impiété./ Et celui qui ne croit en rien, en prend conscience et détient le pouvoir./ Le remords, il l'ignore, / puisqu'il ne croit en rien, et qu'il est catholique, même s'il connaît bien l'impiété de ses torts. (...) il veut tuer toute forme de religion/ sous le prétexte impie de la défendre : il veut, au nom d'un Dieu mort, être le maître », Pier Paolo Pasolini, *La religion de notre temps* in *Poésies 1953-1964*, édition bilingue Poésie Gallimard, traduction José Guidi, Paris 1980, page 155.

perd du même coup ses valeurs morales et éthiques. En effet, lorsqu'une société perd ses mythes (c'est-à-dire son humanité), qu'elle devient *a-consacrée* et s'ancre dans le quotidien le plus sordide et qu'elle perd l'aspect « hors de portée » du mythe, elle perd du même coup son élan, sa vitalité. Elle devient désacralisante, passant d'une violence symbolique nécessaire à une violence effective cruelle et sans fondement, changement que subira de plein fouet Médée qui finira par exercer cette violence effective en tuant ses enfants.

D'ailleurs, la séquence de l'infanticide nous est donnée sans aucune dramatisation, comme si cette violence exercée sur l'autre (dans ce cas-ci sur son enfant, soit le prolongement de sa chair) devenait une expérience accessible à tous. Il est plus question ici de sacrifier pour créer un partage et une cohésion du groupe mais bien d'ôter le souffle pour satisfaire une pulsion individuelle. Cet acte de désacralisation implique la fabrication d'événements (comme des soubresauts témoignant un passé empli de magie...) échappant à la chape de plomb d'une culture trop rationnelle ayant perdu l'origine sacrée. Le fait divers fait ainsi irruption dans un monde en voie de désacralisation (celui de Médée), il apparaît comme un élément perturbateur.

Dès lors, on trouve comme écho visuel à la dégradation du sacré et son altération, la dégradation des corps des enfants lors de la séquence du meurtre de ces derniers. Dans la société de Jason, les infanticides que Médée commet deviennent la manifestation d'un fait divers, mais avec une structure particulière. En effet, ici le fait divers apparaît d'une façon différente : il devient la manifestation d'une volonté de magie, d'irrationnel mais qui a perdu toute sacralité, notons à ce propos la mécanique des gestes de Médée comme si tout était fait sans aucune émotion). Même si lors des infanticides, Médée observe un rituel de purification, comme si elle avait conservé cette valeur culturelle de son peuple malgré son exil, en lavant ses jeunes enfants, aucun sentiment n'est visible sur son visage. Ainsi, ce rituel a perdu tout caractère sacré. Voilà pourquoi Médée est passé d'une violence symbolique (nécessaire à la cohésion du groupe) à une violence effective qui manifeste son individualité. Médée arrachée à sa nature sacrée ne supporte pas la rationalité dont fait preuve la culture de Jason. L'acte de Médée traduit bien cette métamorphose qu'a également subit notre imaginaire : il est passé d'un imaginaire de vérité (un imaginaire qui plaçait l'expérience comme un hors de portée, liée donc au sacré) à un imaginaire de l'aléatoire, soit un imaginaire qui a fait perdre à

l'expérience toute valeur. Ainsi l'univers de Médée s'oppose radicalement à notre société, représentée dans le film par le peuple de Jason. L'expérience en terre de Colchide n'est pas faite de faits divers mais de surnaturel autrement dit un discours sur la réalité : « le monde n'était pas fait d'évènements, mais de quotidien et de surnaturel ; le fantastique commençait où notre regard s'arrêtait (...) Le monde c'était ce qu'on ignorait »⁴¹⁵. Pour Médée l'expérience était vécue comme unique apparition, pour Jason au contraire l'expérience a perdu tout fondement collectif.

Cette séparation entre deux mondes implique un changement de l'imaginaire et une mutation du phénomène réceptif : comment passe-t-on d'une expérience archaïque de la réalité (le peuple de Médée et l'imaginaire de vérité- la réception cinématographique) à l'expérience profane de la réalité (les argonautes et Jason du côté de l'imaginaire de fiction-la réception télévisuelle) ?

⁴¹⁵ André Malraux, *L'homme précaire et la littérature*, édition Gallimard, Paris 1977, p 212.

« D'autres modes, d'autres idoles, la masse, non le peuple, la masse décidée à se laisser corrompre arrive maintenant au monde, et le transforme, s'abreuve à chaque écran, à chaque téléviseur, horde pure qui fait irruption avec avidité pure, informe désir de participer à la fête.

Elle s'installe là où le veut le Nouveau Capital. Elle change le sens des paroles :

Celui qui a parlé jusque-là, avec espoir, reste en arrière, vieilli.

Il ne sert à rien ; pour rajeunir, cette angoisse offensée, cette démission désespérée !

Celui qui ne parle pas est oublié ! »

Walter Benjamin

« Il Diavolo é il capo della Televisione, il burocrate piu alto della Televisione »⁴¹⁷

P.P.Pasolini, *L'histoire du soldat*.

III. La télévision, ennemie de la réalité

Comment le spectateur se transforme-t-il en téléspectateur ? La différence fondamentale entre le cinéma et la télévision est que le cinéma ne cache pas son aspect illusionniste⁴¹⁶ tandis que la télévision dans son fonctionnement même se donne comme représentation de la réalité mais gomme toute trace de son discours sur ce qu'elle donne à voir. En d'autres termes, elle masque son aspect illusionniste.

Au cinéma au contraire, nous ne sommes pas « devant » une image comme devant une chose dont on ne saurait tracer les frontières exactes. Une image, chaque image, est le résultat de mouvements provisoirement sédimentés ou cristallisés en elle. Ces mouvements la traverse de part en part, ont chacun une trajectoire ; historique, psychologique, anthropologique ; partant de loin et continuant *au-delà* d'elle. Ils nous obligent à penser l'image comme un moment dynamique. Autrement dit, nous sommes devant une image cinématographique comme devant *un temps complexe*,

⁴¹⁶ « Le cinéma obéit aux mêmes règles que la vie : les règles de l'illusion », Pier Paolo Pasolini, *Pourquoi l'histoire d'Œdipe est une histoire, Œdipe re*, 1967.

le temps provisoirement configuré, dynamique, de ces mouvements eux-mêmes. L'enjeu de cette remarque n'est autre qu'une déterritorialisation de l'image et du temps qui en exprime l'historicité, aspect que la télévision ontologiquement ne peut transmettre. Lorsque Pasolini fait référence à l'antique dans *Edipe re* et *Medea*, il nous propose une réflexion sur l'image. Le cinéaste construit une image de la *résonance* en ce sens qu'elle est à la fois une sédimentation de l'antique et ce qui lui survit : une image qui survit à un peuple de fantômes, celui de Médée, ou bien encore celui d'Oedipe. La pensée pasolinienne ébranle l'histoire du cinéma parce que le mouvement qu'elle y ouvre est constitué de choses qui sont en même temps archéologique (motifs de la survivance, rituels primitifs) et actuelles (geste, expérience). Ce motif de la survivance chez Pasolini nous permet d'analyser notre contact aux images, ce rapport toujours en mouvement que nous entretenons avec elles.

En réalité, c'est notre contact avec la réalité (pourrions dire ce contact *hiérosémique*)⁴¹⁷ qui est fondamentalement altéré et modifié dans l'expérience moderne de la télévision : « crise de civilisation, de croissance, ou seulement de métamorphose, la mutation de l'imaginaire se produit à l'intérieur d'une civilisation qui ne se conçoit pas »⁴¹⁸. En fait, ce que modifie *la néo-TV* c'est essentiellement le rapport du spectateur puisque « le monde dont la télévision parle, c'est le rapport entre vous et nous. Le reste n'est que silence »⁴¹⁹ et désormais la situation télévisuelle expose un rapport entre l'énoncé et les faits qui perdent de plus en plus d'importance à l'avantage du rapport entre la vérité de l'acte d'énonciation et l'expérience de réception de la part du spectateur. C'est ce rapport au spectateur qui devient primordial au détriment du contenu de l'énoncé. En effet, « la caractéristique principale de la Néo-TV, c'est le fait qu'elle parle de moins en moins de l'extérieur (ce que la Paléo-TV faisait ou feignait de faire). Elle parle d'elle-même

⁴¹⁷ Pier Paolo Pasolini in *L'inédit de New York, entretien avec Giuseppe Cardillo*, édition Arléa, Paris 2008, page 72. En effet, pour le cinéaste, la réalité est elle-même un langage, elle est hiérophanie, et ce langage est sacré, ce que le cinéaste nomme hiérosémie. « La réalité est *hiérophanie*- elle l'est de façon sentimentale et intuitive- et si vous suivez mon raisonnement, tout est étrange, la réalité n'est plus une hiérophanie mais une *hiérosémie*, autrement dit un langage sacré ».

⁴¹⁸ André Malraux, *Op.Cité*, page 314.

⁴¹⁹ Umberto Eco, *TV, la transparence perdue* in *La Guerre du faux*, édition Livre de poche, Paris 1955, page 208.

et du contact qu'elle est en train d'établir avec son public (...). Qu'elle parle de fusées ou de Laurel qui fait tomber une armoire, tout ce que la Néo-TV arrive à dire, c'est 'Je t'annonce, oh ! Merveille, que tu es en train de me voir ; si tu n'y croyais pas, compose ce numéro et appelle-moi, je te répondrais' »⁴²⁰. La télévision dans son fonctionnement privilégie le sujet de l'énonciation au détriment de l'énoncé, modifiant du même coup notre rapport à la réalité. Désormais pour notre société, la réalité ne se conçoit pas ou plutôt devrions-nous dire qu'elle ne se conçoit que de façon profane par les mass-médias et notamment la télévision. En effet, cette dernière instaure une nouvelle forme de communication, indicielle. Dans ce type de communication, l'information transmise signifie uniquement par la chose signifiée, qui manifeste plus qu'elle ne représente (par exemple la fumée pour le feu). Ici, se crée alors un effet de recouvrement du sens de l'information initiale dérivant directement de cette forme de communication emphatique mise en place à la télévision.

La télévision met ainsi en place des stratégies performatives c'est dire des stratégies produisant une rhétorique informative, conduisant à un effet d'immédiateté affective et indicielle. Contrairement au cinéma de Pasolini⁴²¹, la communication télévisuelle privilégie donc une mise en scène énonciative entraînant un appauvrissement du sens de l'énoncé initial. Pierre Bourdieu⁴²² a bien montré les phénomènes qu'implique la stratégie communicationnelle de la télévision. Selon le sociologue des médias, la télévision privilégie le sujet du discours au détriment de l'objet de ce dernier. En ce sens la communication de masse produit donc un effet modalisateur de la communication par des déterminants structurels sociaux. Or, que signifie l'appauvrissement de la langue en simple outil de communication comme le dénonce Pasolini⁴²³ sinon que de modéliser le rapport à la réalité des hommes. Il s'agit alors de codifier (c'est-à-dire donner des signes au discours initial) ce rapport

⁴²⁰ Umberto Eco, *TV : la transparence perdue in La guerre du faux*, Op.cité, page 197.

⁴²¹ Voir notamment le texte complet de Pasolini en Annexe 4.

⁴²² Voir notamment sur le sujet, Pierre Bourdieu, *Sur la télévision- suivi de l'emprise du journalisme*, édition livre de poche essai, Paris 2005, également l'article du sociologue dans le Monde Diplomatique d'Avril 1996, *Analyse d'un passage à l'antenne*.

⁴²³ Pour plus de précision, voir notamment le texte de Pier Paolo Pasolini, longtemps inaccessible en France parce que non publié *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*, récemment publié aux Solitaires Intempestifs, traduit de l'italien par Caroline Michel et Hervé Joubert-Laurencin, Paris 2005, ainsi que le texte extrait de ce recueil en Annexe 5.

au réel et instaurer un protocole qui perd de vue l'objet du discours initial en imposant un sens unificateur. La télévision de façon paradoxale, s'éloigne de la réalité puisqu'elle place notre rapport au réel sous un mode profane, unique, et « mieux vaut être l'ennemi du peuple qu'un ennemi de la réalité »⁴²⁴, la télévision est bien l'ennemi de la réalité, exaltant l'imaginaire de l'aléatoire puisque le réel n'est plus l'objet de référence.

De ce fait, l'imaginaire de l'aléatoire cherche son impact dans la forme qu'il donne et non dans le commentaire qui l'accompagne. « Devant l'aléatoire, écrit Malraux, ni le monde ni l'homme n'ont de sens, puisque sa définition même est l'impossibilité d'un sens, par la pensée comme par la foi »⁴²⁵. En ce sens, l'imaginaire de l'aléatoire n'exige pas l'absurde, mais un agnosticisme de l'esprit. « Ni l'évolution ni l'aléatoire n'ont de mystique, de réalisation métaphysique, et moins encore de prière »⁴²⁶. L'aléatoire s'oppose au recueillement de la prière car « le regard posé sur la mort par l'homme de l'aléatoire est celui d'un Socrate sans dieux »⁴²⁷. Or l'homme contemporain est bien l'homme de l'aléatoire. Pasolini filme donc la dérive de la figure du destin qui n'a plus de prise véritable sur ses héros puisque le sacré est en altération. L'altération du destin (qui sous-entendait un imaginaire de vérité) par le fait divers a pour conséquence directe d'opérer une mutation de cette forme de l'imaginaire. Pasolini confronte ainsi le spectateur au passage de l'imaginaire de vérité à l'imaginaire de la métamorphose (soit de l'aléatoire) par l'emploi critique des effets techniques et discursifs employés à la télévision.

En effet, selon le cinéaste, la télévision fait vaciller l'unité parfaite de la réalité, unité fortement ressentie dans les sociétés archaïques comme celle de Médée. C'est le discours dominant (unificateur) posé sur le réel qui devient le premier référent pour la télévision, ôtant du même coup toute idée de fonction sociale de cette dernière, mais surtout toute évocation d'un sujet concret, impliquant bien évidemment une nouvelle forme de réceptivité : « le spectateur ne tient pas les émissions télés pour des émissions quotidiennes d'actualités en mieux, il y pressent aussi les cérémonies d'une

⁴²⁴ Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes, Petit traité pédagogique*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, édition Du Seuil, Paris 2000, page 56.

⁴²⁵ André Malraux, *L'homme précaire et la littérature*, édition Gallimard, Paris 1977, page 329.

⁴²⁶ Ibid., page 324.

⁴²⁷ Ibid., page 327.

religion sans dieu ni culte, sacrées par la communion de la plus vaste foule éparses »⁴²⁸. La télévision ne montre plus des événements c'est-à-dire des faits indépendants et l'événement saisi à sa naissance est devenu une mise en scène, ce que Pasolini dénonce en utilisant les moyens télévisuels mais en y incorporant une mise en garde car « c'est maintenant, ami lecteur, qu'il faut disposer ton cœur et ton esprit au récit le plus impur qui ait jamais été fait depuis que le monde existe, le pareil livre ne se rencontrant ni chez les anciens ni chez les modernes (...). Sans doute, beaucoup de tous les écarts que tu vas voir peints te déplairont, on le sait, mais il s'en trouvera quelques-uns qui t'échaufferont au point de te coûter du foutre, et voilà tout ce qu'il nous fait (...). C'est ici l'histoire d'un magnifique repas ou six cents plats divers s'offrent à ton appétit »⁴²⁹...

Si, « Les techniques audio-visuelles constituent désormais une grande part de notre monde, c'est à dire du monde du néocapitalisme technique qui avance, et qui tend justement à rendre ses techniques a-idéologiques et ontologiques ; à les rendre tacites et absolues ; à en faire des habitudes ; à en faire des formes religieuses. Nous sommes des humanistes laïques, ou du moins des platoniciens non misologues : c'est pourquoi nous devons nous battre pour démystifier l' « innocence de la technique » jusqu'au bout »⁴³⁰, Pasolini restitue l'image-trace (cette pureté de la technique), c'est-à-dire son devenir. En effet, l'image doit démentir, sinon elle est une image faible, sans vérité, mais l'image doit maintenir en même temps *la trace* de ce qu'elle dément. L'origine de l'image est à concevoir comme un authentique processus en mouvement. Penser l'être de l'image de cette façon revient par conséquent, selon Walter Benjamin⁴³¹, à penser *l'image sous un mode dialectique*. L'origine de l'image serait, selon l'auteur, dialectique, en ce sens que l'origine n'a rien à voir avec la genèse des choses. En effet, l'origine dans ce cas ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien de ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin : ainsi « l'origine est un tourbillon dans le fleuve du

⁴²⁸ Ibid., page 219.

⁴²⁹ Sade, fin de l'introduction aux *120 journées de Sodome*, page 99.

⁴³⁰ Pier Paolo Pasolini, *La langue écrite de la réalité in L'expérience hérétique- langue et cinéma*, édition Traces Payot, Paris 1976, page 196.

⁴³¹ Cette notion d'image dialectique est notamment développée par Walter Benjamin dans *Origine du drame baroque allemand*, 1928, traduction S.Muller, édition Flammarion, Paris 1985, page 43.

devenir et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. (...)Par conséquent, l'origine n'émerge pas des faits constatés, mais elle touche à leur pré- et post-histoire »⁴³². Pour l'auteur, seules les images dialectiques sont des images authentiques, à valeur de vérité, c'est pourquoi en ce sens, une image authentique devrait se donner comme une image critique : une image en crise, une image critiquant l'image. Ainsi, s'il y a bien une structure à l'œuvre dans les images dialectiques, elle ne produit pas des formes bien formées, stables ou régulières : elle produit des formes en formation, des transformations, donc des effets de perpétuelles déformations. En ce sens, l'image dialectique produit avant tout de l'ambiguïté⁴³³.

Cette image en crise d'identité (comment maintenir la frontière entre une image télévisuelle et une image cinématographique ?), Pasolini l'a anticipé de façon quasi prophétique. Si Pasolini utilise les techniques télévisuelles comme nous l'avons vu précédemment c'est précisément pour critiquer cette tendance de l'image faible, et maintenir la trace ouverte, quasi béante de l'image dialectique qui cherche non pas la suspension de sens (comme le ferait l'image faible, pauvre en discours), mais bien l'altération du sens.

1) La télévision et l'impossibilité du sacré

En Mai 1966, la RAI diffuse en première partie de soirée le film réalisé pour la télévision italienne *Francesco d'Assisi* de Liliana Cavani. Devant son téléviseur est présent P.P. Pasolini, qui, environ un mois plus tard participera à un débat sur le film à Roma. Les textes prononcés lors de ce débat sont recueillis dans le pamphletique

⁴³² *Op.cité*, page 44.

⁴³³ « L'ambiguïté est l'image visible de la dialectique », écrivait Walter Benjamin in *Origine du drame baroque*, *Op.cité*, page 50.

*Contre la télévision*⁴³⁴. Ce recueil de textes est l'une des uniques interventions du cinéaste sur le sujet. Souvenons-nous qu'en 1966, Pasolini vient de finir la réalisation de *Uccellacci e uccellini*, période durant laquelle le cinéma est vécu pour Pasolini comme la manifestation du « lieu du sacré »⁴³⁵.

Comme il le précise au début du recueil, ce qui le pousse à regarder le film de Liliana Cavani c'est que lui aussi a réalisé un film sur un Saint. Cependant, les deux démarches sont fondamentalement antagonistes selon Pasolini. En effet, selon le cinéaste, L. Cavani « a occidentalisé le plus possible Francesco (...). Elle a enlevé tous les éléments 'orientaux', peste, mort, faim, saleté, manque d'espoir, férocité du monde de Francesco et elle a introduit des éléments petits-bourgeois ». De la même façon, les visages des acteurs choisis par la réalisatrice (tous professionnels), à part « le très beau visage de Lou Castel »⁴³⁶, ne dépassent guère un réalisme petit-bourgeois. De cette façon, *Saint François* est devenu accessible à la bourgeoisie italienne. Ce qui est essentiellement absent dans cette version cinématographique de *Saint François d'Assise* pour Pasolini c'est « le sentiment du sacré et son rythme »⁴³⁷. C'est justement cette absence de sacré qui fait du film de L. Cavani « un produit typiquement télévisuel »⁴³⁸.

En effet, si le cinéma est le lieu de l'épiphanie du sacré pour Pasolini (autrement la langue capable de reproduire la sacralité du réel lui-même), la télévision se présente bien au contraire pour le cinéaste comme le lieu de l'impossibilité de l'avènement du sacré, le lieu « de la vulgarité et de la haine pour la réalité, masquant ses produits avec la formule du réalisme »⁴³⁹. Le sacré, qui est entier et mythique, n'est pas réaliste, et c'est bien pour cela qu'il est banni de la télévision.

⁴³⁴ Voir à ce propos l'excellent *Contre la télévision et d'autres textes sur la politique et la société* de Pier Paolo Pasolini, textes rassemblés par Hervé Joubert-Laurencin, éditions Les solitaires intempestifs, Besançon

⁴³⁵ Voir notamment pour le découpage des périodes de la filmographie de Pasolini A ; Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, edizione Marsilio, Venezia 1977. Selon l'auteur, la première période va d'*Accattone* jusqu'à *Il Vangelo* et constitue le « cinéma de poésie », la seconde période se nomme « la redécouverte du mythe » avec la trilogie antique et enfin la dernière période serait celle de l'apocalypse avec *Salò*.

⁴³⁶ P.P. Pasolini, *Contre la télévision*, Op.cité, page 128.

⁴³⁷ Op.cité, page 129.

⁴³⁸ Op.cité, page 129.

⁴³⁹ P.P. Pasolini, *Contre la télévision*, Op.cité, page 129.

Le cinéaste insiste sur le fait que le sacré soit en premier lieu une question de technique, une façon de voir le monde, et non pas un problème de contenus. Ainsi, en ce sens un film « sacré » doit répondre à des choix précis de mise en scène⁴⁴⁰. Un film sacré doit faire sienne la frontalité typique des icônes byzantines. Cette frontalité donne forme à la sacralité, leitmotiv de la pratique cinématographique pasolinienne.

Ainsi, c'est véritablement l'absence d'un style qui fait la différence, selon Pasolini, entre le langage du cinéma et celui de la télévision. En effet, si la spécificité de la télévision est le direct, cette particularité est « un fait brut » qui n'a rien en commun avec l'art en ce sens les images télévisuelles en direct ne sont pas « pré-orchestrées, ni montées selon une composition étudiée à l'avance.

Par ailleurs, la langue du cinéma est la langue écrite de la réalité pour le cinéaste, une langue que nous pouvons rapprocher de la langue maternelle liée au dialecte de la classe prolétaire du Frioul, tandis que celle de la télévision serait celle de la langue paternelle, c'est-à-dire l'italien comme langue artificielle, imposée par le régime fasciste : la langue des bureaucrates, des consommateurs. En d'autres termes, il s'agit de la langue de l'Etat petit-bourgeois dont la télévision est l'expression concrète.

La télévision a de ce point de vue une attitude paternaliste qui consiste à rassurer les téléspectateurs leur assénant quotidiennement le « *tout va bien* ». C'est bien cette attitude de la télévision qui détermine ce qu'il est possible de faire (de dire) et ce qu'il ne l'est pas. Ainsi, elle met en place un nivellement, une frontière infranchissable entre ceux qui ont « l'autorisation » d'action et les autres, Pasolini va même jusqu'à la comparer à l'esprit des tribunaux de l'Inquisition. La télévision « opère une division nette, radicale, fait de l'acceptation entre ceux qui peuvent passer et ceux qui ne peuvent pas passer : peut passer seulement celui qui est imbécile, hypocrite, capable de prononcer des phrases qui ne sont que purs sons »⁴⁴¹.

⁴⁴⁰ Par exemple, « on ne peut pas tourner comme dans les films de De Sica, tous les plans d'ensembles avec des acteurs qui récitent de façon simultanée à trois ou quatre, tandis que les premiers plans obliques possèdent des détails réalistes etc... », P.P.Pasolini, *Contre la télévision*, Op.cité, page 130.

⁴⁴¹ P.P.Pasolini, *Contre la télévision*, Op.cité, page 131.

De la sorte, la télévision est le moteur de la mutation anthropologique que vit l'Italie de la fin des années soixante puisqu'elle exécute « la discrimination néo-capitaliste entre les bons et les méchants »⁴⁴².

2) La télévision et la mutation anthropologique

En 1973, Pasolini écrit⁴⁴³ un scénario intitulé *L'histoire du soldat*, dont Giulio Paradisi aurait dû signer la réalisation mais qui ne vit jamais le jour. L'histoire est celle de Ninetto, soldat en exercice, qui quitte sa caserne du nord de l'Italie pour Rome. Ninetto, doué d'un grand talent de violoniste rencontre sur son chemin un homme mystérieux, qui se révélera être le diable en personne, c'est-à-dire le chef de la télévision. Ce dernier propose au jeune soldat un pacte : il lui apprendra à lire et le fera devenir riche, si en échange Ninetto lui apprend à jouer du violon. Le jeune homme accepte et le diable maintenant sa promesse le transforme en un Divo médiatique adoré par les foules. Ninetto est désormais très riche mais ne sait plus jouer de son instrument. Il fuit alors vers Naples et dans le train il rêve de guérir puis d'épouser une princesse. Mais le diable apparaît et détruit avec fracas *Le teatro Sacro di Sua Maestà di Dio*, dans lequel le jeune homme avait rencontré la princesse. Ninetto, au milieu des ruines, recommence à jouer du violon. Ce scénario est l'occasion pour Pasolini de poursuivre sa réflexion sur le sujet de la mutation anthropologique advenue en Italie, et de façon plus large dans la société occidentale. Il met en lumière le rôle décisif de la télévision comme instrument premier de cette mutation, de ce « génocide culturel ».

Cet homme inconnu qui accueille Ninetto dans sa villa, l'emmène à l'intérieur d'une salle tapissée de téléviseurs. Ninetto, avec un regard captivé et avec « l'inévitable expression concentrée et idiote que possède tout à chacun lorsqu'il regarde une vidéo »⁴⁴⁴, assiste à une série d'interview de personnages appartenant à l'Eglise et au monde culturel et du spectacle. Tous ont une question en bouche : qui

⁴⁴² *Op.cité*, page 131.

⁴⁴³ En collaboration avec Segio Citti et Giulio Paradisi.

⁴⁴⁴ P.P.Pasolini, *Note e notizie sui testi*, a cura di W.Siti e F. Zabagli in *Per il cinema*, tomo II, *Op.cité*, page 2499. Traduction personnelle.

est le Diable ? La réponse que Pasolini confie aux personnages de l'œuvre est la télévision.

Tandis que par le passé le Diable était symbolisé par l'institution ecclésiastique qui promettait le bonheur dans l'autre monde, comme une consolation de type criminelle dans le présent, le mal trouve désormais son incarnation dans la communication de masse, qui promet, au contraire le bonheur dans notre monde, sous la forme d'une consolation tout aussi criminelle. En effet, si dans l'imaginaire de l'église catholique, le Diable se manifestait par une idéologie conservatrice de type féodale et perpétuait la misère et la faim ; dans la société néo-capitaliste au contraire, l'action du Diable se manifeste par la diffusion de l'idée du bien-être dans toutes les couches de la population, c'est-à-dire qu'il permet la création (que ce soit pour la population petite-bourgeoise ou prolétaire) de rêves et de désirs purement matériels. Ainsi, la télévision permet la transformation de l'homme en consommateur. Cette réflexion sur la mutation anthropologique de notre société occidentale intéresse Pasolini tout particulièrement à partir de la réalisation de la trilogie antique.

Dans ces films, il développe une conception du sacré qui est à comprendre comme le lieu d'un éternel retour à opposer aux forces destructrices de la toute jeune société néo-capitaliste. Ainsi, dans *Medea* le capitalisme profane et la sacralité du passé sont figurés par les deux personnages principaux du film : l'homme rationnel, Giasone et l'archaïque Medea, représentante du monde ancestral, paysan et sacré.

Le néo-capitalisme a donc transformé radicalement la société italienne et ceci a été possible avant tout grâce à la télévision. Cette dernière a imposé une nouvelle langue artificielle l'italien (alors que dans ce pays une multitude de dialectes cohabitait les uns avec les autres) mais aussi un nouveau modèle d'homme, celui petit-bourgeois qui a pénétré les consciences uniquement grâce à l'intervention de la télévision, seule capable de créer ce rapport intense de persuasion. La télévision est donc le lieu de ce modèle de vie qui se ritualise dans le culte quotidienne l'hédonisme brutal.

C'est donc avec la télévision que se conclut l'ère de la compassion et s'ouvre celle de l'edonè⁴⁴⁵, de la recherche du pur plaisir de la consommation⁴⁴⁶. Le pays

⁴⁴⁵ P.P.Pasolini, *Contre la télévision*, Op.cité, page 132.

⁴⁴⁶ « Une ère dans laquelle des jeunes gens à la fois présomptueux et frustrés à cause de la stupidité et le fait de ne pouvoir atteindre les modèles proposés par l'école et la télévision, tendent irrésistiblement à être agressifs jusqu'à la délinquance ou passifs jusqu'au malheur.», P.P.Pasolini, *Per il cinema*, Op.cité, page 692, traduction personnelle.

entier et son peuple ont été contaminés par cette *gangrène*⁴⁴⁷ qui a modifiée anthropologiquement l'homme, détruit les cultures diversifiées et particulières des couches pauvres de la société, produisant ainsi une nouvelle culture et surtout une nouvelle humanité. Et cette humanité néocapitaliste, à l'instar du chef de la télévision dans *L'histoire du soldat*, a perdu la capacité de jouer d'un instrument, qui a donc par conséquent perdu le sentiment sacré du rythme.

⁴⁴⁷ P.P.Pasolini, *Lettera luterana a Italo Calvino* in *Il Mondo* 30 Ottobre 1975, in *Saggi sulla politica e sulla società*, Op. Cité, page 700.

« Ni peuple arabe, ni peuple balkanique, ni peuple antique, mais nation vivante, mais nation européenne : qu'es-tu ? (....)

C'est justement parce que tu as existé, que maintenant tu n'existes pas,

C'est parce que tu fus consciente, que tu es inconsciente.

Ce n'est que parce que tu es catholique, que tu ne peux penser que ton mal est tout le mal : faute de tout mal.

Sombre dans cette mer radieuse qui est la tienne, libère le monde. »

Pier Paolo Pasolini, *A ma nation* in *Nouvelles épigrammes*, in *Poésies 1943-1970*, Op.cité.

Partie III- Histoire contemporaine et expérience : Salò ou le présent comme horreur

Salò ou les cent vingt jours de Sodome (1975) marque bien évidemment un tournant dans l'œuvre de Pasolini, il franchit une autre étape. En effet, le cinéaste s'exprimera ainsi « ce film va tellement au-delà des limites, que ce qu'on dit toujours de moi, devra être exprimé en d'autres termes. C'est un nouveau défi. Un nouveau réalisateur. Prêt pour un monde moderne. Qui pourrait douter de ma sincérité lorsque je dis que le message de *Salò* est la dénonciation de l'anarchie du pouvoir et de l'inexistence de l'histoire »⁴⁴⁸.

Mais *Salò* ne naît pas par hasard, il est le résultat d'un long cheminement intellectuel et artistique. Dès lors, pour comprendre pourquoi il y a eu *Salò*, il faut remonter dans la carrière du cinéaste. Avant *Salò*, il y a *la Trilogie de la vie* (*Le Décameron* 1971, *Les contes de Canterbury* 1972, *Les Mille et une nuits* 1974). Une Trilogie comme son nom l'indique, en forme d'hymne à la vie, qui exalte des corps nus, purs et innocents, liés à la jeunesse. Avec cette trilogie, le cinéaste voulait donner la parole « à la scandaleuse force révolutionnaire du passé »⁴⁴⁹. Les trois films expriment l'image d'un monde mythique au sein duquel la vie se donne dans ses manifestations les plus immédiates et spontanées : le sexe devient ainsi une joie et l'exaltation de la corporalité, le joyeux chaos du paysage culturel en harmonie avec

⁴⁴⁸ Extrait d'une interview dans *Le Corriere della sera*, Op.cité, 1975.

⁴⁴⁹ Extrait du texte, écrit et lu par P.P.Pasolini dans *Le mura di Sana'a*, Octobre 1974.

la nature. Un monde, en quelque sorte, où l'activité humaine et la nature s'harmonisent dans l'idée d'un horizon de formes culturelles, que Pasolini représente à travers les lieux et le langage : Naples et le napolitain dans *Le Décameron*, un indéfini paysage gothique avec un italien calqué sur le dialecte de Bergame dans *Les contes de Canterbury*, un cadre africain et un dialecte méridional dans *Les mille et une nuits*. Mais bien vite, un changement se produit.

Déjà en 1974, dans *La nuova gioventù*⁴⁵⁰, Pasolini réécrit ses poèmes de jeunesse frioulane *La meglio gioventù* (1941-1953) en bouleversant complètement le sens et la destination. Désormais, il n'y a plus de « saga des jeunes » comme l'avait écrit Michel Foucault⁴⁵¹, mais un pays fait de morts et d'étrangers, un non-lieu privé d'amour et de culture. L'univers paysan a disparu du recueil ou bien il est déformé. Il n'y a plus d'osmose entre culture et nature, entre histoire et langage. Après les écrits poétiques, le cinéma pasolinien s'engage lui aussi dans une autre voie. Avec *Salò*, tout est négation : la jeunesse, l'autorité, la maternité, l'amour, la religion, la patrie, l'art.

En effet, après *la Trilogie de la vie*, il y a son abjuration en 1975⁴⁵². Dans cet article féroce, Pasolini explique son refus du corps comme exaltation de la vie. Il passe du corps gai, joyeux, érotique dans *la Trilogie de la vie* au corps triste, interchangeable, objet dans *Salò*. Pourquoi cela ? L'article nous l'explique très bien : « même, si je voulais continuer à faire des films semblables à ceux de *la Trilogie de la vie*, je ne le pourrai pas, parce que désormais je hais les corps et les organes sexuels. Je parle naturellement de ces corps, de ces organes sexuels : des corps des nouveaux jeunes et adolescents italiens. On peut m'objecter : 'Toi, à vrai dire, dans la Trilogie, tu ne représentais pas des corps et des organes sexuels contemporains, mais ceux du passé'. C'est vrai, mais pendant quelques années il m'a été possible de me leurrer. Le présent dégénèrescent était compensé tant par la survie objective du passé que, en conséquence, par la possibilité de le représenter. Mais aujourd'hui, la

⁴⁵⁰ Ces deux recueils sont disponibles dans Pier Paolo Pasolini, *Poèmes de jeunesse et quelques autres*, édition bilingue Poésie Gallimard, Paris 2004.

⁴⁵¹ Michel Foucault, *Le matin gris de la tolérance in Le Monde du 23 Mars 1977*, article disponible dans Michel Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988, volume III*, édition Gallimard, Paris 1994.

⁴⁵² Nous renvoyons le lecteur au très bel article de Pasolini, *Abjuration de la Trilogie de la vie*, disponible dans *Lettres Luthériennes, Op.cité*, page 81/87.

dégénérescence des corps et des sexes a pris une valeur rétroactive. (...) Les jeunes et les adolescents du sous-prolétariat romain (...) s'ils sont *maintenant* des déchets humains, cela signifie que même *alors* ils l'étaient potentiellement. C'étaient donc des idiots contraints à être adorables, de minables criminels contraints à être des malandrins sympathiques, des lâches ineptes contraints à être saintement innocents, etc. L'écroulement du présent implique celui du passé. La vie est un amas de ruines insignifiantes et ironiques »⁴⁵³.

Dans ce dernier film, le pouvoir devient une féroce caricature de lui-même, tandis que le sexe ne renvoie plus à la vie spontanée, et tombe dans des scènes de dégradation et de déshumanisation. En effet, *Salò* est un film troublant et sec. Sec de toute complaisance à l'égard du sadisme et du fascisme. La transposition du texte de Sade dans la République fasciste, dite de Saló, formée par Mussolini sous la protection des Allemands, expulse, tranche, retranche toute tentation ou tentative de complicité à l'égard de la lettre du texte de Sade : car c'est la lettre même du texte de Sade qui est mise en scène, cinématographiquement (comme c'est la lettre même du texte évangélique que le scénario de *Saint Paul* transpose dans le monde contemporain de 1966). Or, cette mise en scène, cinématographiquement, en elle-même, par elle-même et comme telle rend visible une réalité qui dans Saló serait restée invisible : *le fascisme du sadisme et le sadisme du fascisme*. Un nouveau concept surgit, troué d'un intervalle : fascisme-sadisme. La fiction de Saló construit un schème sadisme-fascisme, dont les fascismes et les sadismes historiques, y compris la mort de Pasolini elle-même, sont des images concrètes de réalisation. Terrible puissance de l'expression cinématographique : la fiction produit du réel. Ainsi au moment même où le générique cite la République mussolinienne de Saló sous l'Allemagne nazie, nous quittons l'histoire : Pasolini la met hors-champ. Cette mise en suspens, cette jetée hors cadre de la question du texte de Sade et de l'histoire du fascisme *produit une question nouvelle, inactuelle par intensité d'actualité : celle du fascisme comme forme-pouvoir du sadisme, forme-politique de mise à mort du désir*, c'est-à-dire une mise à mort de la vie, de toute puissance de la vie. Saló hurle cette phrase convulsive et isolée que Pasolini cria dans l'un de ses derniers débats à la fédération des jeunesses communistes italiennes : « le fascisme, moi, je l'ai vécu sur mon corps ».

⁴⁵³ P.P.Pasolini, *Abjuration de la Trilogie de la vie*, Op.cité, page 83/4.

Ainsi ce que hurle Saló, dans une dernière tentative d'inactualité, c'est que le fascisme-sadisme est *hic et nunc*, ici parmi nous et surtout qu'il est présent physiquement et matériellement : se glissant subrepticement dans la société dans laquelle nous vivons, nous contaminant sans cesse. Il y a donc un double détournement de Saló. D'abord, le plus évident le passage du texte de Sade au film, puis le détournement de l'histoire du fascisme mussolinien à la fiction sadienne de Saló, autrement dit de l'Histoire à une histoire cinématographique. Ce dernier détournement produit l'inactuel, c'est-à-dire l'actualité intempestive de *Salò*.

« Etant l'élève des temps anciens, surtout de la Grèce, j'ai acquis sur moi-même, comme enfant de ce temps-ci, les expériences que j'appelle inactuelles. »

Friedrich Nietzsche, *Seconde Considération intempestive*, « De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie » (1874), édition Flammarion, Paris 1988, page 73.

CHAPITRE I- Saló ou le cinéma comme pratique philosophique de l'histoire

« Je suis absolument étranger à l'emprise de la culture actuelle »⁴⁵⁴, cette phrase de Pasolini semble faire écho près d'un siècle plus tard à la citation de Nietzsche. Se sentir étranger, exclu de la nouvelle culture italienne du bien-être et de la consommation, d'une culture hégémonique et d'homologation, favorise chez le cinéaste ce sentiment d'inactualité. Mais l'inactualité n'est pas ici à comprendre comme un refus d'engagement dans la vie politique et sociale de son époque, bien au contraire. C'est le refus d'employer la langue, le style dominant pour marquer clairement son extériorité à cette société.

Dans la seconde de ses *Considérations inactuelles*, Nietzsche fustige l'historicisme de son temps, dont la forme la plus accomplie et la plus nocive est à ses yeux la philosophie hégélienne de l'Histoire. Pour rétablir une juste perspective sur le temps historique et permettre à la vie de réaffirmer ses droits contre les déterminismes qui l'enchaînent, il en appelle à la culture antihistorique des anciens Grecs, à cet art de vivre qui fut capable de déployer dans un horizon limité, selon une juste intuition de l'éternel. Si Nietzsche présente une telle considération comme inactuelle ou intempestive, c'est parce qu'il essaie d'interpréter comme un mal, une infirmité, un vice, quelque chose dont notre époque est fière à juste titre, sa culture historique. Il pense ainsi que nous souffrons tous d'une consommation historique. Les hommes, malades de l'Histoire, dont la vitalité est amaigrie par la rationalité historique, c'est aussi ce à quoi Saló ou les cent vingt jours de Sodome fait penser. Cette fois-ci, Pasolini en ancrant son film dès l'ouverture sur une période historiquement marquée (la République de Salò de 1945), s'y échappe pourtant. Le film semble être arrivé au

⁴⁵⁴ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, edizione Garzanti, Italie 1972, page 150, (« Appendice à la guerre civile »).

point de non-retour du conflit sur le sentiment de l'histoire pasolinien : il est désormais difficile de sauver les oubliés de l'histoire, car c'est eux-mêmes qui ont rejeté leur culture pour se corrompre au pouvoir dominant. Mais ce serait effleuré du regard cette œuvre inqualifiable. Il nous semble, au contraire, que ces visages-victimes filmés en gros plan, à la manière du muet (cette fois-ci la référence antérieure n'est plus la peinture mais le cinéma lui-même) surgissant comme un mystère religieux, sacré de la présence vie, traduisent une fois de plus l'inactualité pasolinienne. Ces visages sont des blocs de réalité rugueuse qui anéantissent la domination des maîtres. Ce sont des visages et des corps immémoriaux.

Dès lors, pour comprendre et mesurer le dernier Pasolini apocalyptique, il convient de parcourir quelques pages des *Lettres Luthériennes*, à la recherche du trauma historique de l'évènement pasolinien, la cause en quelque sorte de sa crise idéologique. Cette crise prend naissance et mûrit à la fin des années soixante, à la suite de la contestation du cinéaste de l'avènement du néo-capitalisme dans l'Histoire italienne, entraînant par conséquent l'absolue dominance de la marchandise sur toute autre valeur. Ceci aurait généré selon Pasolini une véritable « mutation anthropologique », avec la supériorité de la classe bourgeoise et par voie de conséquence l'appauvrissement des désirs de la classe ouvrière à celle bourgeoise. Un tel appauvrissement, par ailleurs déjà présent à l'état embryonnaire dans *Mamma Roma*, contrairement à *Accattone* et à son monde sous-prolétaire emprunt d'une ingénue confiance face au monde, entraîne inexorablement à un « génocide culturel », ce même génocide décrit par Marx dans *Le Manifeste*⁴⁵⁵.

L'idée pasolinienne est bien de prendre à la lettre l'expression « génocide » de Marx et d'en vérifier la portée historique dans le monde des *borgate* romaines : ce que l'oppression de la société de consommation a perpétué est bien un génocide au sens le plus profond, c'est-à-dire l'effacement progressif et sans avertissement de couches entières de la société. Après la diffusion à la télévision de son film *Accattone* en 1975, Pasolini lance un alarmant message afin que la société italienne prenne enfin en considération le changement du tissu social de l'Italie, en affirmant

⁴⁵⁵ « Les génocides de Hitler ont été précédés par les génocides dont parle Marx dans *Le Manifeste*, perpétrés par le capitalisme au niveau culturel. C'est d'un génocide de ce type qu'a été l'objet, avec les cultures particularistes italienne, la culture du sous-prolétariat romain. », P.P. Pasolini *Comment sont les personnes sérieuses ?*, article paru dans *Il Mondo* le 16 Octobre 1975, in *Lettres Luthériennes- Petit traité pédagogique*, éditions Du Seuil, Paris 2002, page 194.

que la langue mineure romaine aurait été en 1975 impossible à comprendre pour le spectateur actuel (car morte depuis longtemps), mais aussi que cette société des sous-prolétaires des *borgates* est aujourd'hui complètement disparue : « Si aujourd'hui je voulais tourner *Accattone*, je ne pourrais plus le faire. Je ne trouverais plus un seul jeune qui soit semblable dans son 'corps', même vaguement, aux jeunes qui se sont représentés eux-mêmes dans *Accattone*. Je ne trouverais plus un seul jeune sachant dire, avec cette voix-là, ces répliques-là. Non seulement il n'aurait pas à l'esprit et la mentalité lui permettant de les dire : il ne les comprendrait même pas. Il devrait faire ce qu'aurait fait quelque dame milanaise, lisant *Les Ragazzi* ou *Une vie violente* : il devrait consulter le petit glossaire »⁴⁵⁶.

C'est par ailleurs, dans cet article, que se présente les réflexions du cinéaste sur sa société, lesquelles aboutiront à l'extrême solution de *Saló* : un regard acerbe contre la société contemporaine, en somme *Saló* est un agir *contre* le temps, c'est-à-dire *sur* le temps et donc, *en faveur* du temps à venir. Ainsi le pouvoir d'homologation imposé par la société de consommation, agit de façon bien plus désastreuse selon Pasolini que le pouvoir nazi-fasciste de la République de *Saló* de 1945, en ce sens qu'il touche non seulement les corps, mais également les consciences de manière insidieuse et latente⁴⁵⁷. Ce changement d'époque (la disparition de la lutte des classes et l'affirmation d'un modèle unique bourgeois) crée le Pasolini apocalyptique de *Saló*. Apocalyptique car la divergence entre l'Histoire (« *il Palazzo* », le Palais) et la chronique (« *les casalinghe* », les ménagères) est une divergence incommensurable, une brèche que rien ne peut colmater parce qu'elle n'est plus désormais pour Pasolini une contre position réelle à adopter face à l'Histoire, mais cette brèche est devenue elle-même Histoire, ainsi il dit « les ménagères vivent dans la chronique, Fanfani⁴⁵⁸ et

⁴⁵⁶ Pier Paolo Pasolini, *Mon Accattone à la télévision après le génocide*, article paru dans *Corriere della sera* le 8 Octobre 1975, in *Lettres Luthériennes*, *Op.cité*, page 182.

⁴⁵⁷ « Que ces génocides soient perpétrés en Italie aujourd'hui, cela change fondamentalement leurs profils historiques. *Accattone* et ses amis sont allés au-devant de la déportation et de la solution finale en silence, peut-être riant de leurs bourreaux. Mais nous, les témoins bourgeois ? », P.P. Pasolini, *Mon Accattone à la télévision après le génocide*, *Op. Cité*, page 187.

⁴⁵⁸ Amintore Fanfani (1908-1999) est un homme politique italien, appartenant à la Démocratie Chrétienne. Il était secrétaire du parti (1973-1975) au moment où Pasolini écrit ce texte. Il sera par la suite Président du Sénat.

Zaccagnini⁴⁵⁹ dans l'histoire. Mais entre les premières et les seconds s'ouvre un vide immense, une 'diachronie' qui anticipe probablement l'Apocalypse »⁴⁶⁰.

En effet, l'Histoire de l'Italie des années soixante-dix n'est plus dialectique, il n'existe plus de lutte de classe et la bourgeoisie est parvenue à imposer ses modes utilitaires jusqu'à effacer le besoin et la conscience d'une alternative. Dans *Lettres Luthériennes*, ce changement est explicitement appelé apocalyptique par Pasolini : « aujourd'hui tout a changé : lorsque nous parlons de pères et de fils, bien que nous continuions toujours à entendre par 'pères' les pères bourgeois, par 'fils' nous entendons aussi bien les fils bourgeois que les fils prolétaires. Le tableau apocalyptique que je viens d'esquisser pour ce qui concerne les fils comprend la bourgeoisie et le peuple. Les deux histoires se sont donc rejointes : c'est la première fois que cela se produit dans l'histoire de l'homme. Cette unification s'est faite sous le signe et par la volonté de la civilisation de consommation, autrement dit, du développement »⁴⁶¹.

Le constat est sans appel pour cette nouvelle jeunesse, les personnages des borgate se sont vendus et ont accédé au modèle bourgeois en reniant leur propre culture. Si avant 1975, Pasolini concevait encore l'utopie de deux histoires séparées, celle des puissants et celle des oubliés, désormais les deux histoires ne font plus qu'une.

Le poète va encore plus loin, si les sous-prolétaires romains se sont pliés aujourd'hui au modèle bourgeois cela signifie qu'ils en avaient déjà le désir bien avant, ce qui conduit Pasolini à renoncer à son amour pour cette couche de la société : « plutôt que le sentiment d'une condamnation, j'ai en effet celui d'une cessation d'amour. Et celle-ci ne donne pas lieu à une haine, mais à une condamnation »⁴⁶². La ligne de démarcation de la poétique pasolinienne vole ainsi en éclat. Même le sexe et sa fonction de plénitude vitale chez les classe sous-prolétaires

⁴⁵⁹ Benigno Zaccagnini (1912-1989) est également un homme politique italien appartenant à la Démocratie Chrétienne. Il était président du courant de 'gauche' de la Démocratie Chrétienne et secrétaire du Parti (1975-1980) au moment où Pasolini écrit ce texte. Partisan de « la ligne dure » envers les ravisseurs brigadistes d'Aldo Moro enlevé en 1978 (qui voulait mettre en place « le compromis historique » c'est-à-dire faire entrer des membres du Parti communiste dans le gouvernement de la DC), il restera marqué par l'exécution de son ami.

⁴⁶⁰ Pier Paolo Pasolini, *Hors du Palais*, article paru dans *Corriere della Sera* le 1^{er} Aout 1975, in *Lettres Luthériennes*, *Op.cité*, page 110.

⁴⁶¹ P.P. Pasolini, *La jeunesse malheureuse*, in *Lettres Luthériennes*, *Op.cité*, page 16.

⁴⁶² P.P. Pasolini, *La jeunesse malheureuse*, *Op.cité*, page 10.

cède le pas à la prise de conscience de la réduction générale du corps en marchandise et de sa continuelle dégradante exposition.

Ainsi il dit : « premièrement : la lutte progressiste pour la démocratisation de l'expression et pour la libération sexuelle a été brutalement dépassés et rendue vaine par la décision du pouvoir consumériste d'accorder une tolérance aussi large que fausse. Deuxièmement : la 'réalité' des corps innocents a été elle-même violée, manipulée, dénaturée par le pouvoir consumériste. Bien plus, cette violence sur les corps est devenue la donnée la plus macroscopique de la nouvelle époque humaine. Troisièmement : les vies sexuelles privées (comme la mienne) ont subi le traumatisme aussi bien de la fausse tolérance que de la dégradation corporelle, et ce qui, dans les fantasmes sexuels, était douleur et joie, est devenu déception suicidaire, inertie informe »⁴⁶³.

Il s'agit d'une vision apocalyptique, ou plutôt comme le dit très justement G.Didi Huberman : « *il s'agit d'une façon apocalyptique de voir les temps à l'œuvre, et singulièrement le présent* »⁴⁶⁴. C'est bien un sens apocalyptique qui se dégage de la pensée du cinéaste, un sentiment dû à ce changement radical de l'histoire, le passé désormais n'est plus présent, ni même au niveau de la survivance, il s'agit d'une nouvelle époque de l'humanité, mais surtout l'histoire des vaincus et des oubliés n'est désormais plus possible car ces même oubliés revendiquent désormais leur appartenance à la société consumériste et ne cherchent plus à s'en dissocier. Pasolini semble en ce sens anticiper les théories de Peter Sloterdijk⁴⁶⁵ sur le cynisme moderne. Ainsi Pasolini adopte un regard néo-cynique au sens strict de la définition de Sloterdijk, c'est-à-dire un regard impitoyable sur la réalité historique, impitoyable jusqu'à l'effronterie, l'imprudence. La perception de l'appauvrissement historique, et en conséquent l'absence d'idéalisme et de conflits dialectiques conduit Pasolini à adopter une perspective anhistorique. L'Histoire en d'autres termes devient uniquement un problème de rôles et de fonctions. Cette prise de conscience est rapportée à l'idéologie sexuelle et se renforce avec la lecture de Sade et le projet du

⁴⁶³ P.P. Pasolini, *Abjuration de la Trilogie de la vie*, in *Lettres Luthériennes*, Op.cité, page 82.

⁴⁶⁴ G.Didi Huberman, *Survivances des Lucioles*, Les éditions de minuit, Paris 2009, page 67.

⁴⁶⁵ Voir notamment Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*(1983), édition Christian Bourgeois, Paris 2000. Nous devons cette suggestion à l'intervention « *Cynisme antique et moderne : pouvoir et sexualité dans Pétrole* », présenté par M.Fusillo au colloque sur *Pétrole, pour une critique du cynisme*, qui a eu lieu le 30/31 Janvier 2004, à Naples.

film *Saló* ou les cent vingt jours de Sodome filtré par la lecture de Barthes⁴⁶⁶ comme le suggère la bibliographie au générique d'ouverture du film) A la matrice marxiste de la réflexion sur la société de consommation et sur la marchandisation des corps et du sexe, se mélange, en un fécond court-circuit, la réflexion sur le pouvoir et notamment sur son essence « anarchique », sur sa nature irrémédiablement violente en tant que l'exercice d'une domination inévitable. Ce film, en effet, est une relecture contemporaine de Sade. Le défi critique de Pasolini alors de renoncer à faire un film sur le libertinage du seizième siècle et de construire un film sur l'anarchie du pouvoir à partir de la reconstruction métaphorique des relations sadiques entre les hommes vue sous une optique barthésienne.

Ainsi le titre même du film contient déjà une importante indication idéologique : *Saló* sera un film situé dans la période où le pouvoir a manifesté son aspect anarchique sans aucune limite, soit la période de la République de Saló en 1945. Le nazi-fascisme représenterait ainsi pour le cinéaste le moment où le pouvoir a jouit de toute sa puissance anarchique en imposant la domination sur la personne à travers la brutalité violente mise en place sur les corps.

Mais, le pouvoir après *Saló*, selon Pasolini, a simplement changé de méthode mais persiste dans son aspect dévastateur. En effet, il a désormais acquis de formes plus insidieuses en ce sens qu'elles sont moins visibles, ainsi il dit : « chacun hait le pouvoir qu'il subit, donc je hais avec une véhémence toute particulière ce pouvoir que je subis : celui de 1975. C'est un pouvoir qui manipule les corps d'une façon horrible et qui n'a rien à envier à la manipulation faite par Hitler : ce pouvoir (de 1975) manipule ces corps transformant leurs consciences, de la façon la pire qui soit, en instituant de nouvelles valeurs aliénantes et fausses, qui sont les valeurs du consumérisme. Il se produit ce que Marx définit comme le génocide des cultures vivantes, réelles et précédentes »⁴⁶⁷.

Or, le film n'est pas connoté de façon marquante d'un aspect réaliste, en ce sens qu'il ne reconstitue pas minutieusement l'ambiance de l'époque de 1945 et c'est un choix dû à la ferme conviction du cinéaste que l'anarchie développé par

⁴⁶⁶ On peut ainsi y lire : Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, édition Points Essai, Paris 1998. Mais aussi : Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Editions de Minuit, Paris 2001, Simone De Beauvoir, *Faut-il brûler Sade ?*, éditions Gallimard, Paris 1978, Pierre Klossowski, *Sade, mon prochain. Le philosophe scélérat*, édition Points Essais, Paris 2002, Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, éditions Points Essais, Paris 2007.

⁴⁶⁷ P.P. Pasolini, déclarations faites lors d'une interview de G.Bachman et D.Gallo.

n'importe quel type de pouvoir se retrouve à n'importe quelle époque et n'est pas déterminée par celle-ci. Il y aurait ainsi une permanence de l'anarchie du pouvoir, autrement ce dernier serait atemporel. Le problème abordé ne sera donc pas celui de la dialectique historique (nous l'avons vu pour Pasolini elle n'existe plus dès la fin des années soixante) entre les bourreaux tous puissants symbole de l'expression du pouvoir et les victimes dépeintes comme des êtres faibles sans conscience. Il s'agira au contraire, de ne figer aucun personnage dans son statut de bourreau ou de victime : ainsi se met en place une conception plus complexe d'interchangeabilité sadico-barthienne des rôles. Dès lors, l'élément distinctif des bourreaux et des victimes réside exclusivement pour Barthes, dans l'usage de la parole et aucun autre type de discrimination, même pas une connotation sociale, conception que reprend Pasolini⁴⁶⁸ déjà présente dans l'œuvre du Marquis : « le plus fort trouvait toujours très juste ce que le plus faible regardait comme injuste, et qu'en changeant tous deux de place, tous deux en même temps changeaient également de façon de penser »⁴⁶⁹.

Pour Pasolini, l'autorité phallique, paternelle, néfaste s'affirme de façon absolue et l'unique réponse des victimes est le désir de mourir face à de telles pressions. Qui sont les victimes de Saló ? Ce sont irrémédiablement les « jeunes », car le combat que mène depuis quelques années le cinéaste est bien celui de la perte de la joie, de la façon d'être des jeunes et des adolescents dans les années soixante-dix : « les fils qui nous entourent, surtout les plus jeunes, les adolescents, sont presque tous des monstres. Leur aspect physique est terrifiant, et, lorsqu'il ne l'est pas, il est fastidieusement triste. D'horribles toisons, des chevelures caricaturales, des teints pâles, des yeux éteints. Ce sont les masques de quelques initiation barbare, mais barbare d'une manière bien morne. Ou bien ce sont les masques d'une intégration diligente et inconsciente, qui n'éveille pas la compassion. (...) Aucune lumière dans leurs yeux ; leurs traits sont des traits altérés, qui les font ressembler à des automates, sans que rien de personnel ne vienne les marquer de l'intérieur. Leur stéréotypie les rend suspect.

⁴⁶⁸ Blangis, un des quatre bourreaux du film dit à ce propos : « la limite de l'amour est celle d'avoir toujours besoin d'un complice (...). La délicatesse du libertinage est celle d'être à la fois bourreau et victime », in *Salo ou les cents vingt jours de Sodome*, 1975.

⁴⁶⁹ Donation Alphonse François De Sade, *Les cent vingt journées de Sodome ou l'école du libertinage* (1785), édition 10/18, Paris 1998, page 56.

Leur silence peut précéder une anxieuse demande de secours (quel secours ?) ou bien un coup de couteau »⁴⁷⁰.

Les adolescents sont donc les principales victimes du génocide culturel, avec cependant une particularité, ce sont les jeunes appartenant à la classe ouvrière qui aujourd'hui ne se revendiquent plus d'une classe sociale des « faibles », mais qui au contraire veulent par tous les moyens appartenir à la petite-bourgeoise. Leurs désirs, leurs langue sont reniées consciemment pour entrer dans l'autre monde, il s'agit d'une mutation anthropologique aboutissant tragiquement au génocide culturel : « Certes, plus de la moitié des jeunes qui vivent dans les faubourgs de Rome, ou en somme dans l'univers sous-prolétaire et prolétaire romain, sont honnêtes du point de vue du casier judiciaire. Mais ils ne sont plus sympathiques. Ils sont tristes, névrosés, incertains, pleins d'une appréhension petite-bourgeoise, ils ont honte d'être ouvriers ; ils cherchent à imiter des « fils à papa », « les imbéciles heureux ». Oui, aujourd'hui on assiste à la revanche et au triomphe des « fils à papa ». Ce sont eux qui représentent aujourd'hui le modèle-guide »⁴⁷¹.

I. La disparition des lucioles : Visions apocalyptiques : degré zéro de l'histoire

Entre 1973 et 1975, au cours de ce qui devait être les derniers mois de son existence, Pasolini se découvre une nouvelle vocation, celle de journaliste corsaire. Entre deux tournages, tout en poursuivant la rédaction de ses pièces de théâtre et de son roman *Petrolio*⁴⁷², il livre au *Corriere della Sera*, et à quelques autres publications à grand tirage, les fragments de cette sociologie paradoxale désormais réunis dans ses *Ecrits corsaires*. Ce qu'il tente de dire par l'allégorie dans ses films et pièces de cette période, il l'écrit, noir sur blanc, dans de petits éditoriaux rageurs, suscitant d'amples querelles, y compris avec ses amis les plus proches, Alberto Moravia, Italo Calvino, Leonardo Sciascia, Franco Fortini.

⁴⁷⁰ P.P. Pasolini, *La jeunesse malheureuse in Lettres Luthériennes*, Op.cité, page 12/13.

⁴⁷¹ P.P. Pasolini, *Mon Accattone à la télévision après le « génocide » in Lettres Luthériennes*, Op.cité page 182.

⁴⁷² Paru en français sous le titre *Pétrole*, P. P. Pasolini, *Pétrole*, éditions Gallimard, Paris 2006.

Sa thèse est simple. Nous assistons à une révolution anthropologique, et à une transformation totale de la substance du pouvoir, qui nous conduiront, comme il en avait eu l'intuition dix ans plus tôt dans ses *Poésies en forme de rose*, à « l'incendie d'une Nouvelle Préhistoire »⁴⁷³. La disparition des lucioles, causée par la pollution des eaux au cours de « l'horrible décennie cinquante », témoigne de la disparition d'un monde. Ce que nous voyons, c'est « que va bientôt mourir/ l'idée de l'homme qui apparaît dans les glorieux matins/ de l'Inde ou de l'Italie, tout entier à son humble travail,/ avec un petit bœuf, ou un cheval qui l'aime bien, en un petit/ enclos, dans un petit champ, perdu dans l'infini d'un rivage ou d'une vallée »⁴⁷⁴.

Ce monde-là, ce monde d'avant l'histoire, est en train de disparaître, dans l'indifférence générale, victime du néo-capitalisme d'Etat et de la société consumériste. Et avec lui disparaissent les langues ancestrales des petites patries, la civilisation rurale, l'humble religiosité des paysans, et les lucioles.

Ce n'est pas tout. Ce qui succombe, c'est aussi cet autre contre-monde où Pasolini avait trouvé refuge après sa fuite du Frioul en 1949. Parcourant les quais du Tibre et les *borgate* où s'entassait une jeunesse sous-prolétaire au début des années cinquante, il avait découvert une autre civilisation souterraine, ignorée du régime, de l'Eglise et du parti communiste, qui serait la matière de ses romans et de ses films romains. Un peuple sans histoire, mélange de paysans émigrés et de prolétaires urbains relégués aux confins de la ville ; un peuple arraché au monde immobile des campagnes, mais pas encore inséré dans la sociologie moderne, en transit entre deux temps de l'histoire en quelque sorte. Et qui parce qu'il échappait à toute détermination historico-sociale s'était composé sa propre raison. Là où s'arrête le monde historique, naît « un monde nouveau : des lois nouvelles naissent/ là où il n'y a plus de loi ; un nouvel honneur/ naît là où le déshonneur est honneur... »⁴⁷⁵.

Les « classes subalternes » comme les appelaient Gramsci et le parti communiste, les sous-prolétares, les pauvres d'entre les pauvres, étaient restés à l'écart de la nouvelle Italie postfasciste, ils s'étaient inventé un monde propre, avec ses lois, ses codes, ses hiérarchies, ses joies et sa morale. Ils s'étaient donné une langue, heureux

⁴⁷³ *Poésie en forme de rose* (1961-1964), in *Poésies 1943-1970*, trad. de N. Castagné, R. de Ceccatty, J. Guidi et J.-C. Vegliante, Paris, Gallimard, 1990, page 379.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, page 437.

⁴⁷⁵ *La Religion de mon temps* (1955-1960), in *Poésies, Op. Cité* page 227.

mélange d'italien officiel, de dialectes régionaux importés au cours de l'exode rural et de néologismes formés sur place. Pour le poète Pasolini, nostalgique de la rustre existence vécue dans le village frioulan de sa mère, Casarsa, auquel il a été arraché par la morale bourgeoise – obligé de fuir pour échapper à la condamnation pour « faits de mœurs » – cet univers romain fut, dans le second après-guerre, une terre d'asile. Il y retrouva la sexualité vorace et brutale qu'il avait découverte à Casarsa, celle de « l'amour de corps sans âme »⁴⁷⁶, de sexe sans désir, où ne brûle « que la chair »⁴⁷⁷. Il y découvrit une autre langue pré-linguistique, un vitalisme désespéré, une liberté hors des normes.

Dans ces « réserves » cachées par le pouvoir, et que le parti communiste n'approchait qu'avec méfiance, le pauvre était pauvre mais « absolument libre »⁴⁷⁸ ; parce qu'il demeurait étranger à l'histoire bourgeoise, il échappait à la condition prolétaire ; et parce qu'il vivait reclus, « il ne pouvait pas voir les limites que lui imposait une autre culture, pour la simple raison qu'il ne la connaissait pas »⁴⁷⁹.

Et voilà que ce monde-là, à son tour, succombe à l'influence du nouveau pouvoir. La mentalité de la classe dominante, en se répandant, a « réduit les vieilles cultures particulières à l'état d'épaves et relégué les dialectes à l'état de fossiles, de pure vocalité sans âme », si bien que les pauvres se sont retrouvés « privés de leur culture, privés de leur langue, privés de leur liberté : en un mot privés des modèles dont la réalisation représentait la réalité de la vie sur cette terre »⁴⁸⁰. Les deux Italies demeurées jusque-là étrangères à la domination « cléricalo-fasciste » et à l'exploitation capitaliste, l'Italie des campagnes éternelles et celle des *borgate* proto-industrielles, sont à l'agonie et à leur place « il y a un vide qui attend sans doute d'être rempli par un embourgeoisement général »⁴⁸¹. C'est bien à une révolution anthropologique – un génocide même, dit parfois Pasolini – que l'on assiste dans le sillage de ce que les sociologues appellent la modernisation.

⁴⁷⁶ *Poésie en forme de rose*, *Op.cité* page 352.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, page 358.

⁴⁷⁸ P. P. Pasolini, *Ecrits corsaires*, trad. de P. Guilhon, édition Flammarion, Paris 1976, page 217.

⁴⁷⁹ *Ibid.*

⁴⁸⁰ *Ibid.*, page 218.

⁴⁸¹ *Ibid.*, page 71.

« Nulla, mi starebbe bene come la fine del mondo, ora e qui »⁴⁸²

P.P.Pasolini

1) L'Apocalypse : une nouvelle pratique de l'Histoire

Voilà comment quelques jours avant d'être sauvagement assassiné s'exprime Pasolini : « je vais vous le dire carrément : je descends dans l'enfer et je sais des choses qui ne dérangent pas la paix des autres. Mais faites attention. L'enfer est en train de descendre chez vous. Il est vrai qu'il s'invente un uniforme et une justification (quelquefois). Mais il est également vrai que son désir, son besoin de violence, d'agression, de meurtre, est fort et partagé par tous. Cela ne restera pas longtemps l'expérience privée et périlleuse de celui qui a, disons, expérimenté 'la vie violente'. Ne vous faites pas d'illusions. Et c'est vous qui êtes, avec l'école, la télévision, le calme de vos journaux, c'est vous les grands conservateurs de cet ordre horrible fondé sur l'idée de posséder et sur l'idée de détruire »⁴⁸³.

Ainsi, il dira : « L'anxiété d'atteindre le bien-être le plus vite/ possible est beaucoup plus forte/ que Dieu ! Les fils les plus jeunes/ des ouvriers, avaient désormais/ des sourires bourgeois, honte d'eux-mêmes, /des dignités qui rendent tristes (...) / des snobismes malheureux, libertés concédées et devenues/fébriles soifs de possession »⁴⁸⁴.

Pour mieux comprendre le Pasolini désespéré, empreint du sentiment apocalyptique de Saló, mais aussi afin de mieux comprendre ses interventions pamphlétistes dans de nombreux journaux, il nous faut, puisque que Pasolini est avant tout un poète, chercher dans son œuvre poétique les signes annonciateurs de cette apocalypse. C'est dans le recueil *La nuova gioventù*⁴⁸⁵ paru en 1975, dans lequel

⁴⁸² « Rien ne me ferait plus de bien que la fin du monde, ici et maintenant », traduction personnelle.

⁴⁸³ P.P. Pasolini, *L'ultima intervista* (1^{er} Novembre 1975) de Colombo et Ferretti, édition Allia, Paris 2010, page 20.

⁴⁸⁴ P.P.Pasolini, *Sens du regret in La nuova gioventù. La Nouvelle Jeunesse-Poèmes frioulans 1941-1974*, édition Gallimard, Paris 2003, page 270.

⁴⁸⁵ P.P. Pasolini, *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*, Op.cité.

Pasolini récrit des poèmes écrits vingt ans plus tôt, un peu à la manière pourrions-nous dire d'une écriture entre différence et répétitions. En effet, le premier recueil sorti en 1954 sous le titre *La meglio gioventù*⁴⁸⁶ fait l'éloge de la classe paysanne, du Frioul poétique maternel des années quarante, écrit en dialecte frioulan (la langue de contestation pour Pasolini qui s'oppose à la langue italienne marqué par le pouvoir fasciste), il y dresse le portrait d'une jeunesse gaie, pleine de vitalité et que le cinéaste regarde avec amour et sacré. Au contraire, en 1974 son ultime recueil de poésie est une répétition avec mille variantes des vers de 1954. Ainsi, le lecteur y retrouve les anciennes poésies de 1954, mais toutes altérées et réécrites, et un autre groupe de poésies, elles, toutes nouvelles. La première partie du livre reprend donc les poésies intactes écrites en 1954 tandis que dans la seconde partie du recueil, chacune des poésies sont réécrites une à une : le changement n'en n'est que plus saisissant pour le lecteur.

Pasolini, dans la préface à l'édition complète de 1975 précise que l'objet du second livre n'est en réalité que le premier. Il s'agit donc d'un *re-dire*, d'un *re-écrire*, d'une variation, d'un mouvement autoréflexif.

Dans cette même préface, Pasolini parle d'une *nouvelle pratique de dérision de l'Histoire*⁴⁸⁷. Faire de sa pratique de l'histoire une pratique de dérision et ironique ne suppose pas un comportement ludique bien au contraire : la dérision peut se charger de pleurs. Mais pourquoi Pasolini ressent ce besoin profond de concevoir l'histoire, y compris la sienne, comme dérision ? Parce que l'histoire fut la scène théâtrale d'une catastrophe sans précédent pour le poète : l'extinction du monde paysan dans les campagnes et l'extinction du monde prolétaire et sous-prolétaires dans les métropoles. C'est désormais chose connue, Pasolini attribue aux paysans et aux ouvriers des qualités, des vertus du monde préindustriel, conservant ainsi une forme de pureté face à la société hédoniste, refusant la corruption de la société de consommation de la fin des années soixante, refusant également ce rapport tout particulier au temps que cette dernière instaure : vitesse, nouveauté, changement...

⁴⁸⁶ P.P. Pasolini, *La meglio gioventù*, Op.cité.

⁴⁸⁷ L'expression en langue originale est « *una nuova pratica di irrisione della Storia* », cette préface n'existe malheureusement pas en français.

Lorsqu'en 1974 dans sa préface à l'édition remaniée de ses poèmes frioulans de jeunesse, Pasolini écrit « l'éternel retour est fini »⁴⁸⁸, cela signifie à ses yeux que le temps cyclique de la vie paysanne rythmée par les saisons, l'éternel retour des mêmes choses, la persistance des traditions, tout cela a disparu, plié et ruiné sous le poids écrasant de l'idée du progrès. C'est ici que Pasolini s'écarte des théories sur le concept d'histoire de Benjamin. En effet, si pour le penseur allemand, le présent des opprimés, privé de toute tradition, créant un appauvrissement de l'expérience, c'est cette condition même qui est le signe d'une possible rédemption des exclus. Benjamin y entrevoit la possibilité de se racheter, d'être pardonné. Chez Pasolini, au contraire, il n'y a aucune rédemption possible, même déjà dans ses tous premiers films⁴⁸⁹ cette impossibilité est manifeste.

Pasolini a donc face à l'Histoire une toute autre position que Benjamin, cette dernière ne garantissant aucune possibilité de rédemption, bien au contraire. Ce qui fonde ce rapport tourmenté en ce milieu des années soixante-dix est *la nature d'éclatement*⁴⁹⁰ intrinsèque à l'Histoire selon le cinéaste. Ainsi, c'est l'aspect de cassure, fêlure d'un autre temps que vient mettre en place l'Histoire selon le poète, et pousse irrémédiablement ce « temps d'avant » à la disparition. L'Histoire de part sa nature éruptive dans le temps d'avant l'histoire, anhistorique, c'est à dire le temps de l'expérience paysanne, puis sous-prolétaire, marque l'arrêt de mort de celui-ci, autrement dit scelle la perte du cycle de l'éternel retour au profit de la temporalité de la mutation du progrès, de la vitesse. Pasolini déplore la fin de « l'éternel retour » et en conséquence pense que l'Humanité est partie dans la mutation historique.

La position de Pasolini est analogue ici à celle du grand historien Mircea Eliade⁴⁹¹. En effet, dans son ouvrage *Le mythe de l'éternel retour*⁴⁹², Mircea Eliade

⁴⁸⁸ P.P.Pasolini, *Autopresentazione dell'autore in La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*, edizione Einaudi, Torino 2002, page 268.

⁴⁸⁹ Ainsi, *Accattone* meurt sans possibilité de rachat, ou de rédemption de la société dans laquelle il vit.

⁴⁹⁰ Le terme italien est « l'irrompere della Storia » in P.P.Pasolini, *Autopresentazione dell'autore in La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*, Op.cité. Ce verbe « irrompere » vient du verbe « rompere » qui signifie « casser, briser ».

⁴⁹¹ Mircea Eliade a notamment montré que pour les cultures archaïques le temps est considéré comme un processus cyclique, c'est uniquement à partir du moment où sera défini un point d'origine que le temps sera alors considéré comme un processus irréversible et ineffaçable : « ainsi pour la première fois, les prophètes valorisent l'histoire, parviennent à dépasser la vision traditionnelle du cycle- conception qui assure à toute chose une infinie répétition- et

soutient une thèse extrême : l'histoire en soi serait une pathologie ou une apparence tandis que l'éternel retour du même tenu longtemps comme appartenance aux peuples archaïques est en réalité la condition primaire de toute existence humaine. En ce sens, l'authentique maladie n'est pas la répétition des archétypes, mais bien le contraire : la mutation historique, le devenir, la dévotion toujours plus grande pour le nouveau.

Les déclarations du cinéaste font donc écho aux théories sur l'histoire de M. Eliade, lorsqu'il écrit « *l'eterno ritorno é finito* », une phase temporelle commence pour les hommes, celle éruptive et dévastatrice comme une entrée par effraction de l'Histoire. Il aurait tout aussi pu bien dire avec l'avènement du néo-capitalisme, l'humanité est entièrement contaminée par cette pathologie : l'Histoire⁴⁹³.

découvrent un temps à sens unique ». Dès lors, la perception du temps sera tachée de l'idée du péché originel : la chute hors du paradis. La culpabilité originelle forme alors pour l'Occident chrétien, une tache indélébile (*macula*).

⁴⁹² Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, édition Gallimard, Paris 2001.

⁴⁹³ Rappelons que ce fut F. Nietzsche à inventer l'expression : « *la maladie historique* », qu'il définit ainsi : « il y a un degré d'insomnie, de rumination, de sens historique qui nuit à l'être vivant et finit par l'anéantir, qu'il s'agisse d'un homme, d'un peuple ou d'une civilisation. Voilà quel risque nous courons en nous accoutumant excessivement à l'histoire ». Selon le philosophe c'est la faculté d'oubli qui permet de maintenir une force vitale, faculté que possèdent les animaux et dont les hommes sont dépourvus. Parce que l'histoire se souvient de tout elle ne peut maintenir cette force vitale et ne permet pas à l'homme d'accéder au bonheur. Voir Nietzsche, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, Op.cité, page 78.

2) L'Apocalypse culturelle

Dans ce même recueil⁴⁹⁴, dans une poésie qui s'intitule *le Sens du regret* Pasolini dresse véritablement le tableau d'une apocalypse, mais pas n'importe laquelle, une *apocalypse culturelle*. Ainsi il dit : « *lo mi guardo indietro, e piango i paesi poveri, le nuvole e il frumento, la casa scura, il fumo, le biciclette, gli aeroplani/ che passano come tuoni : e i bambini li guardano ; il modo di ridere che viene dal cuore ; gli occhi che guardandosi intorno ardono curiosità senza vergogna, di rispetto/ senza paura. Piango un mondo morto* ». L'apocalypse culturelle est un concept mis en place par l'anthropologue Ernesto De Martino dont P.P.Pasolini était proche humainement mais aussi sur le plan philosophique.

En effet, par « *apocalypse culturelle* », l'anthropologue De Martino entend une crise radicale, historico-sociale mais aussi biographique, dans laquelle vacillent et se brouillent tous les critères qui jusque-là distinguaient notre espèce. Ainsi, le processus anthropogénétique, c'est-à-dire le processus au cours duquel s'est constitué l'*anthropos*, semble régresser. En effet, ce n'est plus quelque chose de prévisible, un arrière-fond stable qui fonde l'évolution de notre espèce pour De Martino. Lorsque Pasolini « *pleure un monde mort* », il nous semble qu'il atteste lui aussi de cette apocalypse culturelle. Apocalyptique, pour Pasolini, est la fin du monde paysan, « la corruption » qui, selon lui, atteint désormais le monde prolétaire urbain. Sans doute, Pasolini à la fin de sa vie, se sentit un homme sans appartenance à un monde, isolé et étranger à son pays.

Ernesto De Martino, qui mourut en 1965, dans la publication posthume de l'ouvrage *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*⁴⁹⁵, soutient que, dans les sociétés industrielles de type avancées, les apocalypses ne sont plus un épisode exceptionnel, mais deviennent une ordinaire phase de gestion de ces dernières.

Ainsi, ces sociétés industrielles, à la différence de ce qui se produisait par le passé, n'ont pas pour but de se racheter, c'est-à-dire la volonté de maintenir la routine habituelle qui les composaient avant l'apocalypse. Les apocalypses culturelles en ce sens ne sont plus une période de crise, mais deviennent un mode d'être, et

⁴⁹⁴ P.P.Pasolini, *La nuova gioventù*, Op.cité, page 236.

⁴⁹⁵ E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, edizione Einaudi, Torino 2002. Malheureusement, cet ouvrage n'est pas traduit en français.

c'est bien ceci que pleure Pasolini : *l'avènement de la destruction comme mode d'être d'une société*⁴⁹⁶ : n'est-ce pas exactement cela Saló ?

Il s'agit selon l'anthropologue De Martino d' « apocalypses sans eschaton⁴⁹⁷ »⁴⁹⁸, c'est-à-dire la *fin des temps*, c'est à dire sans solution de dépassement. Voilà pourquoi se manifeste le chagrin du poète parce qu'aucune solution ne semble pouvoir exister, il n'y a pas dans cette configuration de possibilité de dépasser la fin des temps, c'est la fin des temps qui est érigée comme mode d'être au monde.

⁴⁹⁶ C'est nous qui soulignons.

⁴⁹⁷ *Eschaton* vient du Grec *eskata* et forme le mot *eschatologie*, soit la fin des temps, la destinée finale de toute chose, la fin de toute chose.

⁴⁹⁸ E. De Martino, *Op. Cité*, page 465.

« Faibles créatures enchainées, destinées à notre plaisir... Pour le monde, vous êtes déjà morts. »

Extrait du discours prononcé par le duc aux futures victimes, in *Salò ou les 120 journées de Sodome*, Carlotta Films, 2002. Toutes les citations du film de ce travail proviennent du doublage français du DVD cité ci-dessous.

3) La représentation profane de la mort

La réflexion sur la mort est probablement l'un des fils conducteurs dans l'œuvre complète de Pasolini : c'est un thème qui arpente aussi bien les romans que les poésies, les films et les pièces de théâtre, et *Salò* bien évidemment n'échappe pas à cette constante. A cet égard est emblématique la séquence du suicide de la jeune fille s'ouvrant la gorge à l'intérieur d'une abside de style de la Renaissance dédiée à la figure de la Madone. Ainsi, devant les images sacrées, pendue par le cou, il y a le cadavre de la jeune fille qui avait tenté la fuite. Cette mort filmée semble être une étrange parodie des corps sans vie inspirés par la peinture de Mantegna et pourtant filmés dans les années soixante. En effet, si nous confrontons l'image de la mort de *Salò* avec celle d'Ettore dans *Mamma Roma*, ce « povero cristo », dont le sacrifice était transfiguré grâce justement à cette représentation sacrée inspirée de Mantegna. Cette mort liée à la tradition des représentations sacrées est désormais parodiée, contrainte de n'être plus qu'un simple décor pour le récit de Madame Vaccari. Ainsi, les pratiques qui dans les années soixante étaient appelées à voiler, à protéger la représentation de la mort, en se projetant sur le plan du mythe chrétien, à travers par exemple l'iconographie, ont perdu dans les années soixante-dix toute efficacité.

Le film est parsemé de plans d'ensemble extrêmement rigoureux. Les seuls véritables gros plans sont ceux de la fin du film, ceux précisément du « cercle du crime » : œil énucléé, langue coupée, seins et sexes brûlés, marqués au fer rouge, arrachés. Mais cette proximité insupportable est à la fois *mise à distance et rapprochée* par la longue-vue, instrument perverse de jouissance sadique, à la fois au plus près et au plus loin : purement voyeuse, laissant imaginer la consistance

bouleversée des chairs, les odeurs et les cris des victimes : l'image pure, muette. Le sadisme de toute image mis à nu, rendu visible. Ces scènes sont muettes, hors le cri, seul moyen d'expression des victimes. Pasolini, dans cette séquence finale, met en scène le crime suprême, le processus de mise à mort illimité de la torture, en réinventant la puissance d'expression du gros plan muet : à la faveur de cet instrument voyeur et sadique, les plans du supplice sont entourés par ce halo noir, tremblé, qui est la caractéristique des gros plans du cinéma muet. Ainsi le crime extrême est muet (le crime dans sa forme la plus pure, la plus abstraite : ce processus de mise à mort illimité), mais paradoxalement, c'est le cri de la victime dont le sadique jouit que le fascisme est conduit à tuer par une « solution finale ». Par la mort du corps, infiniment retardée, repoussée, répétée, c'est la puissance d'expression du cri, l'affirmation la plus immédiate de la vie qui est tuée. En cela, le fascisme porte à la fois son but et sa contradiction, la destruction totale de son objet, l'extermination physique, matérielle d'un individu ou d'un peuple.

Le fascisme préférera ainsi se supprimer lui-même plutôt que de renoncer à cette actualisation infinie de la mise à mort. Dans cette organisation, les maîtres seuls ont le pouvoir de la « libre parole », les narratrices, elles, celui du récit : le véritable partage, chez Sade, entre bourreaux et victimes, est conjointement *le pouvoir du crime et du discours*. Le crime trouve ainsi son équivalence dans le pouvoir du discours. Les historiennes par leurs récits transmettent des commandements : l'ordre même du crime.

La structure en quatre épisodes du film, l'« Antiferno » précède le « *girono delle manie* », « *della merda* » et « *del sangue* », se réfère à la structure de *L'enfer* de Dante. Chaque épisode pourrait ainsi symboliser le rouage de la machine disciplinaire de Salò, allégorie du pouvoir fasciste de 1945, dont l'un des objectifs serait de broyer les corps dominés. *L'Antiferno* se substitue au prologue du livre du marquis. Il expose les motivations des quatre dignitaires, la rafle des jeunes gens, la sélection draconienne des victimes et enfin leur déportation.

**« C'est moins notre vie qui est menacée,
que notre perception »**

R.W Emerson, *Expérience in Stanley Cavell, Statuts d'Emerson. Constitution, philosophie, politique*, traduction C.Fournier in *L'éclat*, édition Combas 1992, page 71.

4) Un film de lésions sans fascination

Salò est un film de corps, sur les corps. Le cinéaste saisit la substance de la chair, la matérialité impudique de la peau de personnages acteurs montrés dans leur brutalité, leur nudité, leur âpreté, en même temps qu'il joue avec les organes, qu'ils soient situés à l'orée du corps ou qu'ils symbolisent le corps interne. Les organes du larynx, de la bouche, les organes visuels, auditifs, sexuels, ont une place prégnante dans l'œuvre, s'imposent à l'image au même titre que l'aspect extérieur du corps humain. Or celui-ci, loin d'être le reflet d'une chair vive, sensible, épanouie, harmonieuse, est meurtri, amputé. Pasolini imprime sur la chair des lésions, entame l'unité du corps : la peau est lacérée, l'épiderme est mis en lambeaux, les membres, internes et externes, sont soumis à la folie d'un carnage.

Cette révélation organique soumet l'image cinématographique entendue comme pratique discursive, à sa propre mort. Or, *Salò* ne cherche pas à fasciner le spectateur, à lui en mettre « plein les yeux » selon l'expression consacrée. Car si le film traite de la fascination, il s'agit de la fascination toujours en train de se faire cruauté, regarder le film est presque un calvaire. *Salò* ne tend pas vers une esthétique de « l'abject » ou de « l'informe »⁴⁹⁹ qui absorberait le regard par un morceau du corps repoussant ou méconnaissable. Si l'abject peut fasciner parce qu'il suggère vaguement qu'il nous est possible d'être entraîné dans quelque chose de pré-humain, dans une forme de plaisir immémorial, Pasolini ne choisit pas ce parti pris. Sans doute

⁴⁹⁹ L'informe est une notion qu'a tout particulièrement développée Georges Bataille, avec notamment la photo d'un homme vivant dont on arrache des lambeaux de chair avec des crochets. Pour plus de détail nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, édition Macula, Paris 2003.

parce que pour le cinéaste, le pré-humain et l'immémorial a été incendié, brûlé par la société hédoniste dès la fin des années soixante.

Ainsi, jamais la caméra n'effectue de zoom avant sur la partie mutilée ou non d'un corps, ni sur une plaie ou un étron. Dans l'ensemble, *Salò* ne recourt à aucun moment à l'effet aliénant, « dé familiarisant » qu'occasionne la focalisation sur des détails isolés du tout. Ainsi, le film n'autorise pas le spectateur à se perdre, ne serait-ce qu'un instant, dans la fascination pour une quelconque chose qu'il ne saurait immédiatement placée dans la narration. Non seulement le film refuse de nourrir la fascination de l'abject, mais il ne joue presque jamais sur les inclinaisons fétichistes du spectateur. En effet, dans la scène du concours de beauté, c'est à peine si nous voyons un postérieur alors qu'il s'agit de déterminer qui a les plus belles fesses. Nous ne voyons que les fascistes, qui à la lumière d'une lampe torche, prennent leur temps pour passer en revue les derrières, tout en commentant ce qu'ils ont sous les yeux et, d'ailleurs sans que le moindre commentaire ne revêtent un caractère obscène.

Dès lors, cette scène peut être retenue comme exemplaire de la *stratégie anti-érotique* qu'adopte le plus souvent Pasolini lorsqu'il réalise *Salò* : le plaisir que pourrait éventuellement ressentir le spectateur est systématiquement « gâché » par la présence des fascistes dans le plan. En effet, le spectateur ne peut rien regarder sans voir leur façon de regarder. C'est peut-être ici que se manifeste ce qu'est pour Pasolini le pouvoir fasciste qui a cours dans l'Italie des années soixante-dix : un pouvoir non pas répressif mais permissif, mais où il n'est permis que de regarder d'une manière bien précise : c'est notre regard qu'a atteint ce nouveau visage du fascisme, c'est notre perception des événements qui est menacée.

II. Du texte au film : écart et ressemblance

Le film a provoqué, dès sa sortie, d'innombrables discussions aussi bien en Italie qu'en France. Dans un article paru dans *Le Monde* en juin 1976, Roland Barthes parle d'un profond malentendu dans la conception pasolinienne de cette œuvre cinématographique. Il remarque la double erreur de Pasolini qui aurait à la fois « irréalisé » de manière maladroite le fascisme en employant à la lettre le roman de Sade, et rendu réel Sade à travers la référence à un système fasciste, qui ne ferait pas

forcément allusion au Fascisme⁵⁰⁰. Or si cette trahison du texte à l'image était source d'un écart fondateur? Les Cents vingt journées de Sodome, est l'œuvre-socle de l'édifice sadien. Elle est « ce bloc d'abîme au milieu du paysage des Lumières »⁵⁰¹, l'œuvre d'un homme embastillé depuis sept ans pour « débauche outrée », un homme blessé, enragé, empli de haine et de dégoût envers les hommes du dehors. Sade a vécu le tiers de sa vie enfermé dans une cellule. Enfermement, solitude, écart : ces trois mots-clés de sa vie sont également ceux de son chef d'œuvre. Quatre hommes s'enferment dans un château perdu dans la montagne pour se livrer à la plus radicale expérience scientifique jamais imaginée : une exploration méthodique de l'écart érotique, de la violence criminelle et de leur relation, dans le but de démontrer la vacuité de la société humaine et de ses valeurs. Avec cette œuvre, Sade dépeint l'indépassable solitude de l'homme, l'inexistence d'autrui et la nécessité de traquer, de détruire le moindre mensonge qui prétendrait lier les hommes entre eux par autre chose que la recherche égoïste de leur plaisir, quel qu'en soit le moyen. Annie Le Brun a bien montré que la méthode sadienne repose sur la création d'écarts multiples et de leur exploration. S'enfermer dans un château c'est s'écarter de la société pour mieux la détruire. Ainsi, l'auteure précise « en s'éloignant de toute société, Les Cent vingt journées, ne propose pas une autre société : l'association des quatre libertins est une enclave susceptible de fonctionner à l'intérieur de n'importe quelle société »⁵⁰². Ainsi, les règlements du dedans creusent des écarts infinis avec les lois du dehors pour en démontrer l'inanité. Le château est alors une machine d'optique qui permet par l'absurde d'ausculter l'homme dans sa vérité asociale. La vérité amoral et érotique de l'homme tel que nous le montre la machine-château s'approche bien de l'érotisme selon G. Bataille « approbation de la vie jusque dans la mort »⁵⁰³.

⁵⁰⁰ Cf. Roland Barthes, Sade-Pasolini in *Le Monde*, 16 juin 1976. Cet article a été ensuite publié dans Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Tome III, Paris, éditions du Seuil, 1994, p. 391-392. En particulier : « Du point de vue politique, Pasolini s'est trompé aussi. Le fascisme est un danger trop grave et trop insidieux, pour qu'on le traite par simple analogie (...) En somme, Pasolini a fait deux fois ce qu'il ne fallait pas faire. Du point de vue de la valeur, son film perd sur les deux tableaux : car tout ce qui irrealise le fascisme est mauvais, et tout ce qui réalise Sade est mauvais. Et pourtant, si tout de même, au plan des affects, il y avait du Sade dans le fascisme (chose banale), et, bien plus, s'il y avait du fascisme dans Sade ? Du fascisme ne veut pas dire : le fascisme ».

⁵⁰¹ Selon l'expression d'Annie Le Brun, *Sade, soudain un bloc d'abîme*, édition Pauvert, Paris 1986, page 22.

⁵⁰² Annie Le Brun, *Op.cité*, page 103.

⁵⁰³ George Bataille, *L'Erotisme in Œuvres complètes*, tome X, édition Gallimard, Paris 1987, page 15.

Cependant, la prestigieuse assemblée exégète de Sade s'entend sur un point : l'œuvre du marquis est irreprésentable. Philippe Sollers, un tant soit peu « cinéphobe » est catégorique : le cinéma ne peut rien pour nous. Sade est le héros de sa croisade : « c'est la radicale impossibilité de représenter l'œuvre de Sade qui vient inquiéter au maximum notre fin de siècle dans sa certitude de contrôler économiquement toutes les images »⁵⁰⁴. Selon Barthes, « Sade n'est aucunement figurable », car son imaginaire relève du fantasme, et non du rêve. Or, seule l'écriture s'accorde au fantasme, car « tous les deux sont troués ; le fantasme n'est pas le rêve, il ne suit pas le lié, même biscornu, d'une histoire (...) le fantasme ne peut que s'écrire, pas se décrire. C'est pourquoi Sade ne passera jamais au cinéma, et, d'un point de vue sadien, (...) Pasolini ne pouvait que se tromper- ce qu'il a fait avec entêtement (suivre à la lettre, c'est s'entêter)»⁵⁰⁵.

Et si Pasolini ne s'était pas tant trompé ? Si cette littéralité apparente que reproche Barthes au cinéaste n'était qu'un moyen de creuser des écarts ? Autrement, le film ne serait-il pas un tissu de trouées, de percées de chairs vivantes, au sein d'une homologation annihilant les corps ? Peut-être le point commun des deux hommes est le lieu d'où ils se placent pour regarder les hommes : c'est le lieu physique de l'enfermement et l'isolement pour le marquis, jugé et condamné par une société qu'il méprise, c'est le lieu de l'étranger, de celui qui a voulu renoncer à sa citoyenneté italienne, de celui, qui libre, ne se reconnaît plus au sein d'une société qui enferme, gomme les rugosités. Voilà sans doute, leur point commun : un refus ferme et entier de la société.

Si Pasolini trahit Sade, c'est bien justement parce que son film n'est pas du tout littéral, mais entièrement métaphorique. C'est cette trahison même qui constitue le sens même du film, sa nécessité interne. Beaucoup ont reproché à Pasolini le contresens de l'équation de l'équivalence entre Sade et fascisme. Or, le cinéaste ne propose à aucun moment cette équation, il crée de l'écart. Car ce que le cinéaste ne cesse de répéter depuis quelques années déjà⁵⁰⁶ c'est que l'Italie de 1975

⁵⁰⁴ Philippe Sollers, *Sade, contre l'Etre suprême*, édition Gallimard, Paris 1996, page 23.

⁵⁰⁵ Roland Barthes, *Sade-Pasolini*, in *Œuvres complètes*, tome IV, édition Le Seuil, Paris 2002, page 945.

⁵⁰⁶ La profusion des textes dès 1971 à ce sujet est notoire, notamment dans les *Ecrits Corsaires*, puis dans *Lettres Luthériennes*.

ressemble insidieusement à l'Italie fasciste de 1945. Ainsi, Pasolini dit : « situer les cent vingt jours de Sodome dans la République de Salò en 1944, c'est transformer l'idéologie de Sade. Si je substitue dans Sade le mot « Dieu » par le mot « pouvoir », il en ressort une étrange idéologie, extrêmement actuelle... »⁵⁰⁷. Il affine même l'équation en précisant que « le nouveau fascisme » est bien plus efficace que celui de Mussolini. *Salò*, n'est donc pas un film sur Sade ou le sadisme, mais est beaucoup plus dangereux puisque c'est un film sur l'Italie contemporaine. Dans *Les Lettres Luthériennes*, nous l'avons vu, se dévoile un homme désespéré, terrifié, obsédé par une vision apocalyptique de la société italienne. Un écrivain d'une violence sans retenue à l'égard des jeunes italiens, « tous des criminels en puissance »⁵⁰⁸, « d'une sauvagerie de SS »⁵⁰⁹. Ces jeunes gens ne sont plus que « des déchets humains »⁵¹⁰, des « sous-hommes »⁵¹¹ pour le cinéaste : façon de nous montrer aussi que le fascisme moderne contamine également la parole, le langage de l'intellectuel.

Dans *Salò*, Sade est profondément trahi. Mais, pas par Pasolini mais par la société italienne de 1975, par l'état des corps et des esprits de jeunesse consumériste, par « le nouveau fascisme ». Transposé dans la société fasciste d'hier ou d'aujourd'hui, le texte sadien ne peut être que trahi : le projet libertaire, antisocial de Sade s'est retourné en une consommation morbide des corps comme norme de la vie sociale. Pasolini ne trahit pas Sade, il tente l'expérience d'une transplantation du texte sadien dans la réalité fasciste, pour en démontrer l'inévitable trahison.

⁵⁰⁷ Pier Paolo Pasolini, *Une vie future*, Fondo Pier Paolo Pasolini Ente Autonomo Gestione Cinema, Roma 1987.

⁵⁰⁸ P.P.Pasolini, *Op.cité*.

⁵⁰⁹ *Ibid.*

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ *Ibid.*

1) Salo, un film non consommable

Il nous semble que la vision du film ait été rendu volontairement intolérable pour le spectateur grâce au choix narratif du cinéaste transformant Saló en une machine médiatique. En effet, n'oublions pas que le choix de la perspective depuis laquelle l'histoire est racontée aura des implications non seulement esthétiques mais aussi éthiques. Le narrateur sadien est un observateur neutre qui enregistre objectivement les évènements qui se produisent dans le château, sans manifester des signes de gêne. Pasolini assume cette perspective mais lui ajoute une modalité perturbante pour le spectateur. Afin de bien comprendre comment Pasolini crée cette gêne spectatorielle, il nous faut, un instant, revenir sur la théorie du sujet de Lacan. Le psychanalyste pense la nature du sujet normal en termes de scission (*Spaltung*) constitutive de chaque être. Cette scission se produit à des moments-clés fondamentaux (naissance, phase du miroir et complexe d'Œdipe) et suit des règles précises que Lacan synthétise à plusieurs reprises sous le terme de « clivage ».

Les conséquences philosophiques de cette conception sont multiples, mais en ce qui nous concerne, elle explique la fascination du public pour des films violents. En effet, en jouant sur cette division « une partie d'entre nous vit les scènes insoutenables comme s'ils en étaient témoins dans la réalité et donc les repousse ; tandis qu'une autre partie, au contraire les apprécie comme des scènes esthétiques et réussies⁵¹². Une des conditions de la réalisation de cette scission repose sur la possibilité d'investir sur un agent mauvais et méchant de la fiction le devoir d'agir de façon maligne. La structure fonctionne et la vision du film est tolérable pour le spectateur lorsqu'un tel agent est repéré avec constance et stabilité grâce au dispositif de prise de vues mis en place par le réalisateur.

Avec Saló, c'est bien la stabilité que Pasolini choisit de tronquer, d'enlever au spectateur, et en ce sens si Pasolini s'éloigne du Marquis sur l'esthétique, il lui reste bien fidèle sur le plan philosophique et politique. Ainsi, la gêne que produit le film est l'horreur pensée par Pasolini, c'est-à-dire l'instabilité du point de vue narratif.

Dès lors, le spectateur ne parvient pas à identifier l'agent porteur du mal et par là-même ne parvient pas à effectuer la scission spectatorielle. Ceci rend donc impossible l'élaboration de ce que la psychanalyse nomme catharsis tragique. La

⁵¹² Ce point de vue est notamment développé dans l'ouvrage de Sergio Benvenuto, *Perverzioni, Sessualità, etica, psicoanalisi*, edizione Bollati Boringhieri, Torino, 2005, page 106.

scission qui s'accomplit durant la vision de Salo est toujours partielle et incomplète et c'est bien pour cette raison que sa vision pour le spectateur est douloureuse au-delà du réalisme cru des images. La gêne que produit Salo pour le spectateur ne réside alors pas tant dans la cruauté des images (sang, excréments, torture) que dans le point de vue instable que met en place l'appareil narratif pasolinien. Autrement dit, ce n'est pas la vue du sang qui nous trouble, mais c'est de ne pas réussir à déterminer un point de vue stable sur ce qui se produit dans le château. Cette caractéristique pasolinienne ne concerne pas seulement la mise en scène, mais également la technique de prises de vue, fondée sur la caméra subjective indirecte libre. Dans le film, la stratégie mise en place par les prises de vues recrée la nature du narrateur sadien : la caméra se charge d'une objectivité inhumaine, qui pousse parfois le spectateur à s'identifier aux regards des bourreaux. Le clivage se transforme en une fracture irrégulière qui, faisant interférer sur ce regard un ensemble instable et contradictoire de points de vue détermine le caractère bouleversant du film.

Mais quel est le sens de cette opération pourrions-nous nous demander ? Il semblerait que le projet pasolinien soit celui de réaliser une œuvre non consommable, une sorte de point de résistance à la société de la consommation. Avec ce film, Pasolini tend un piège un piège au voyeurisme des masses spectatoriellelles qui avaient accouru pour voir le film.

2) L'infidélité du poing fermé

L'unique véritable infidélité au discours sadien réside sans doute dans l'épisode de l'exécution du jeune homme surpris dans l'intimité par la jeune femme de couleur. Il s'agit d'une séquence à laquelle Pasolini tenait énormément⁵¹³ et à notre tour nous la considérons significative en ce sens qu'elle révèle un des points de vue du cinéaste, un point de vue non sadien. En effet, dans le texte du Marquis il n'y a aucun signe de rébellion explicite ou de résistance manifeste au pouvoir des Messieurs tortionnaires de la part de leurs jeunes victimes. C'est bien dans cette séquence que se love l'avis du cinéaste : l'interprétation pasolinienne du communisme comme résistance au pouvoir et à l'homologation.

⁵¹³ Pour de plus amples détails nous renvoyons le lecteur à l'article de Flavio De Bernadinis, *Il mistero del boogie-woogie scomparso in Segnocinema numero 134*, Luglio/Agosto 2005, page 26.

Ainsi, il n'y a que Ezio, jeune militant républicain, qui soit capable de s'opposer aux quatre despotes. Après être surpris au lit avec la servante de couleur, il reste nu et n'essaie pas de se cacher sous les draps puis il se lève, lève le bras gauche avec le poing fermé en signe du salut communiste. Durant un instant, face à cette scène, les quatre bourreaux ne savent que faire. Surpris par cet insensé geste de rébellion, ils finissent même par baisser leurs pistolets. Un instant éternel qui démontre aux quatre hommes la défaite de leur érudit système, la défaite de leur projet sophistiqué pour détruire toute dignité humaine. Face à cet acte de rébellion, ils ne sont plus capables de respecter le règlement sadien, qu'ils ont chacun signé dans les premières séquences du film et qui imposait de torturer lentement tous les inscrits sur le livre des punitions dans l'orgie finale. En effet, peu après cette scène figée, commence des rafales de coups de pistolet, répétées avec acharnement par l'un des fascistes sur le corps d'Ezio, gisant et déjà mort sur le sol. Cet acharnement sur le cadavre du républicain montre l'acte de rébellion comme irréparable aux yeux des quatre hommes. La punition⁵¹⁴ doit se poursuivre au-delà de la mort, voilà ce que nous montre cet acharnement. Puis, la caméra s'éloigne dans une perspective toute sadienne, et révèle le regard irréductible du cinéaste.

3) La récupération de l'Histoire comme pratique filmique

Avant la réalisation de *Salo*, Pasolini a expliqué que, depuis un moment, il avait bien en tête de faire un film tiré de l'œuvre de Sade, mais qu'il n'y parvenait pas. Finalement, soudainement lui est venue l'idée de l'adapter durant la période de la République Sociale Italienne, et à partir de ce choix, le cinéaste explique que le film lui est apparu avec facilité. Ainsi, au début du film, nous pouvons voir, le célèbre panneau annonçant la ville de Marzabotto, un nom qui n'est pas anodin pour l'Histoire de l'Italie. En effet, précisément à Marzabotto un massacre nazi fut perpétré⁵¹⁵. Ici, Pasolini récupère clairement l'histoire. Sa pratique cinématographique met donc en jeu la récupération de l'Histoire de l'Italie. Ses

⁵¹⁴ Nous renvoyons le lecteur à *Surveiller et punir* de Michel Foucault, édition Gallimard, Paris 1993.

⁵¹⁵ Marzabotto est une ville de la province de Bologne, située en Emilie-Romagne. Entre le 29 Septembre et le 5 Octobre 1944, les troupes SS commirent un des massacres les plus meurtriers de civile en Europe occidentale, plus de 955 civils en furent victimes.

déclarations insistent bien sur ce point : ce n'est qu'à partir du moment où il a l'idée de transposer le roman sadien écrit durant la Révolution française à l'époque nazi-fasciste de l'Italie collaborationniste. Le cinéaste voit dans cette République nazi-fasciste le début d'une société totalitaire qui sera bientôt dominée par le consumérisme. En ce sens, c'est bien l'acte de récupération de l'Histoire qui est productrice du film.

Cette récupération de l'Histoire est liée chez le poète à une vision antihistorique de l'histoire, mais non pas dans la démarche d'un refus catégorique de l'Histoire, mais cette vision antihistorique est à comprendre chez Pasolini sous une double optique de l'histoire : l'Histoire naturelle et non pas uniquement l'Histoire des hommes. Ainsi, au lieu de considérer uniquement l'histoire des hommes, le cinéaste considère l'homme également comme appartenant à l'Histoire de l'univers, à un passé ancestral dont l'homme actuel est aussi le dépositaire. En d'autres mots, l'histoire pour Pasolini ne se résume pas à l'Histoire des hommes, mais s'inscrit dans un processus bien plus complexe, plus antique, une Histoire non pas actuelle ou récente, mais naturelle aimerions-nous dire, une Histoire des origines. L'Homme porte donc en lui, dans son Histoire cette trace inconsciente de l'Histoire naturelle. C'est bien cette double vision de l'Histoire que naît l'allégorie. Si selon l'expression benjaminienne « l'allégorie est expression », c'est parce qu'elle fait de l'histoire à la fois son élément et son objet : « ce qui s'exprime n'est rien d'autre qu'un rapport historique. Le sujet de l'allégorique (ce dont elle fait, littéralement, son « thème ») est tout bonnement l'histoire »⁵¹⁶.

Cette corrélation décisive est explicitée dans un passage désormais célèbre dont Adorno a souligné l'importance en le citant à la fois dans « l'idée d'histoire de la nature » et dans son *Kierkegaard* : « le rapport entre le symbole et l'allégorie peut être défini et formulé avec précision sous la catégorie décisive du temps (...). Alors que dans le symbole, par la sublimation de la chute, le visage transfiguré de la nature se révèle fugitivement dans la lumière du salut, en revanche, dans l'allégorie, c'est la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié. L'histoire, dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit dans un visage – non : dans une tête de mort »⁵¹⁷.

⁵¹⁶ Theodor W. Adorno, « Die Idee der Naturgeschichte », *GS*, I, G. Adorno et R. Tiedemann éd., Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1973, page 358 ; « L' Idée d'histoire de la nature », en France in *L' actualité de la philosophie et autres essais*, édition Rue d'ULM, Paris 2008, page 45.

⁵¹⁷ Theodor W. Adorno, *Op.cité*, page 46. Paragraphe repris dans *Kierkegaard, la construction de l'esthétique*, éditions Payot, Paris 1995.

C'est bien en ce sens qu'il faut comprendre l'allégorie de l'histoire pasolinienne présente dans le film : il ne s'agit pas d'un rejet de l'Histoire mais d'une Histoire à l'arrêt, figée dans une rigidité immobile et cadavérique. L'histoire n'est plus vécue comme un processus dynamique, mais apparaît comme un figement semblable à celui qui paralyse les traits du visage du moribond. C'est une Histoire devenue en quelque sorte métahistorique, autrement dit une nouvelle expérience politique du temps.

III. L'agir politique malgré tout : survivance et expérience politique du temps

Le mal dans *Salò* est le mal sans ambiguïté ni séduction, odieux, obscène et vil. En ce sens Pasolini sort du tragique et du sacré, dont jusque-là ses films conservaient trace (*Porcherie* étant sans doute le dernier film contenant des traces de pathos, exception faite de l'épisode contemporain du film). Avec son dernier film, le cinéaste est pris dans une représentation distanciée, sans pathos, la froide horreur montrée sans complaisance. Pasolini n'épargne rien au spectateur, il lui inflige les descriptions méticuleuses de Sade. Ainsi, cette froideur clinique laisse l'atrocité à sa laideur sale et ne donne aucune prise à la transmutation souffrance/jouissance chez le spectateur. Elle fait subir au spectateur l'apathie sadienne : à ce propos, il est intéressant pour comprendre cette mutation de comparer la représentation du sacrifice humain dans *Medea* et la vision des supplices qui se déroulent dans la cour à la fin de *Salò*. En effet, dans *Medea*, le spectateur est impliqué dans une participation au sacrifice barbare, dans une ivresse de violence sacrée effrayante mais ritualisée et mise en relation avec des cultes de fécondité (le sang du sacrifié est répandu sur les récoltes afin d'apporter fertilité à la terre). La victime, est censée sourire⁵¹⁸ ce qui suppose une complaisance de la mise en scène à l'égard de la violence.

⁵¹⁸ Nous disons « censé » car malgré tout transparait quelque chose de forcé et de non naturel dans le sourire du sacrifié. De même, il y aurait quelque chose de faux dans l'apologie bataillienne des sacrifices humains du monde aztèque. Ce qu'il y a de faux, c'est l'oubli du rapport entre sacré et pouvoir, barbarie et civilisation, institution du pouvoir et domination des corps.

Au contraire, les supplices dans la cour de *Salò* sont vus de loin, et si Pasolini utilise un ensemble de procédés qui distancient l'horreur comme par exemple l'éloignement du spectateur fictif (le sadique) ; le flou de l'image, le redoublement du cadre par des cadres internes dont celui des jumelles du sadique et celui des barreaux de la fenêtre, ces derniers n'atténuent nullement l'horreur, bien au contraire. Cette distance convient à un monde d'où s'est retirée la passion où ne subsiste plus que le visage froid du vice calculateur et ratiocinant organisant l'exploitation des corps réifiés. Ici, la succession méthodique des atrocités selon les trois cercles des « manies, de la merde et du sang », ainsi que la réglementation de l'excès par le Code mettent l'accent sur la rationalité de l'horreur, la collision de la barbarie et du pouvoir. Le renversement des valeurs dans les années soixante-dix que Pasolini assignait au corps, au sexe, mais aussi à la barbarie (considérée chez *Medea* comme source de cohésion sociale, donc ayant des aspects positifs), provoque chez *Salò* une confusion profonde qui nourrit l'équivoque et met l'interprétation en difficulté. Ce désarroi est manifeste dans la séquence où les sadiques hésitent pour attribuer une phrase qui autorise leurs exactions : Baudelaire, Nietzsche, Saint-Paul ou Dada : l'entité néo-fasciste n'a aucun mal à détourner les références les plus chères à Pasolini.

1) Séparer l'expérience de l'imagination : l'avènement sadien

L'amour médiéval tel que l'ont découvert les poètes italiens du XIII et XIV^{ème} siècle, n'a pas pour objet la chose sensible mais le fantasme, autrement dit le Moyen-âge a découvert la fantasmagorie de l'amour. Il n'y a donc pas de séparation entre un sujet désirant et un objet du désir, l'amour trouve son sujet-objet dans le fantasme, abolissant la frontière entre subjectif et objectif, entre corporel et incorporel, entre désir et objet : voilà unies l'imagination et l'expérience.

Or, « couper l'imagination de l'expérience, c'est faire se scinder ce que l'Eros avait uni en sa personne, en tant que fils de *Poros* et de *Pénia* : d'une part le désir (lié à l'imagination, insatiable et incommensurable), d'autre part le besoin (lié à la réalité corporelle, mesurable et théoriquement susceptible d'être satisfait), de sorte qu'ils ne

puissent jamais coïncider dans le même sujet »⁵¹⁹. Lorsque l'imagination est exclue de l'expérience et quand elle cède la place à *l'ego cogito* (autrement dit à l'intelligence), alors le désir change radicalement de statut : voilà ce que réalise l'œuvre sadienne. En effet, le désir échappe par essence à toute forme de satisfaction, tandis que le fantasme (jadis médiateur garantissant une possible appropriation de l'objet du désir, c'est-à-dire garantissant la possibilité d'en faire l'expérience) en vient à marquer l'impossibilité de s'approprier l'objet du désir (autrement dit l'impossibilité de « l'expérimenter ». C'est pourquoi, chez Sade, le « je » désirant embrasé par le fantasme ne trouve face à lui que des corps, c'est-à-dire un objet qu'il ne peut que consommer et détruire sans jamais se satisfaire, parce que le fantasme lui échappe et se dissimule à l'infini. C'est sans doute dans cette *expulsion de l'expérience* que les personnages pasolinien de *Salò* conservent un point commun avec les personnages du Marquis. Ce que l'homme de Sade trouve devant lui, en tant que sujet de désir, est toujours un homme autre, en tant que sujet du besoin.

2) Défiguration de l'expérience. Survivance malgré tout.

Avec *Salò*, même si Pasolini choisit de montrer l'horreur du pouvoir fasciste, en réalité de tout pouvoir, son point de vue n'est pas amoral bien au contraire.

En effet, le cinéaste construit une image « juste ». Qu'entendons-nous par « juste » ? S'il est vrai que Pasolini montre tout de cette barbarie, ce *tout* est toujours filtré, distancié, médiatisé de façon à ce que le mal ne devienne jamais spectacle, et que l'image de *Salò* ne puisse en aucun cas s'apparenter aux traditionnels critères de spectacularisation du mal. C'est bien là aussi la raison pour laquelle le spectateur ne peut « rentrer dans *Salò* », il est toujours à l'extérieur, lointain : le processus classique « d'absorption » du spectateur par le film ne peut fonctionner ici. Ainsi, il se crée entre le film et le spectateur une barrière insurmontable dont l'énonciation pasolinienne est la principale responsable. Cette dernière se construit de façon permanente et à de nombreuses reprises (pour ne pas dire parfois trop) sur des références culturelles diverses. En ce sens, *Salò* n'est pas seulement une œuvre cultivée, c'est une œuvre

⁵¹⁹ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, édition Petite Bibliothèque Payot, Paris 2006, page 49.

qui se déclare cultivée en montrant ostensiblement son savoir dès les toutes premières images du film, c'est-à-dire que l'énonciation se construit sur le rapport au savoir, ce qui est un premier signe de distanciation entre le film et le spectateur.

Ainsi, certaines références bibliographiques sont impliquées directement dans certaines scènes⁵²⁰ du film, mais ces références peuvent directement être dites sous forme de discours par les quatre Seigneurs : à la manière d'un véritable renvoi bibliographique. Par exemple, « la cote de l'expérience a baissé ; et il apparaît même qu'elle tend à zéro »⁵²¹. L'origine de cette impossibilité pour l'homme moderne d'avoir des expériences, et surtout de les transmettre, Benjamin la trouve dans la Première Guerre mondiale. Les combattants survivants en revenaient muets, incapables d'exprimer ce qu'ils avaient vécu, « non pas plus riches, mais plus pauvres d'expérience communicable »⁵²², dépossédés de ce qu'ils avaient subi à cause de leur incapacité à en rendre compte, à le raconter. W. Benjamin en déduisait la naissance « d'une nouvelle espèce de barbarie » d'abord consubstantielle à la culture occidentale puis à l'humanité entière, une barbarie potentiellement positive qui, face à une telle pauvreté de l'expérience restituée, amène le nouveau barbare (et plus précisément l'artiste, le créateur) « à recommencer au début, à reprendre à zéro, à se débrouiller avec peu, à construire avec presque rien »⁵²³. Car les hommes sans expériences « aspirent à un environnement dans lequel ils puissent faire valoir leur pauvreté, extérieure et finalement intérieure, à l'affirmer si clairement et si nettement qu'il en sorte quelque chose de valable »⁵²⁴. Or, devant ce mutisme, face à cette destruction, par la catastrophe guerrière, de la narration et de la transmission, nous pourrions supposer qu'une période historique moins tumultueuse puisse rétablir la possibilité de l'expérience, la requalifier. Mais il semble qu'il n'en soit rien.

⁵²⁰ Pour plus de détails nous renvoyons le lecteur à la liste fournie dans W.Siti et F.Zabaghi, *Note e notizie sui i testi*, in *P.P. Pasolini Tome II*, edizione Mondadori, Milano 2001, page 3159.

⁵²¹ Walter Benjamin, *Le narrateur in Essai 2*, édition Denoël, Paris 1983, page 56 et aussi *Expérience et pauvreté* (1933) in *Œuvres complètes II*, édition Gallimard, Paris 2000, page 365. Nous renvoyons le lecteur au texte de l'auteur, reproduit en partie en Annexe 10

⁵²² *Op cité*, page 365.

⁵²³ Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, *Op.cité*, page 366.

⁵²⁴ Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, *Op.cité* ; page 367.

Ainsi Giorgio Agamben, reprenant l'analyse de W. Benjamin, l'a étendu à l'ensemble des caractéristiques de la vie quotidienne dans la mégapole contemporaine pour en faire la marque négative de la vie des hommes actuels : « nous savons (...) aujourd'hui, que pour détruire l'expérience point n'est besoin d'une catastrophe : la vie quotidienne, dans une grande ville, suffit parfaitement en temps de paix à garantir ce résultat.

Dans une journée d'homme contemporain, il n'est presque plus rien en effet qui puisse se traduire en expérience : ni la lecture du journal, si riche en nouvelles irrémédiablement étrangères au lecteur qu'elles concernent ; ni le temps passé dans les embouteillages au volant d'une voiture ; ni la traversée des enfers où s'engouffrent les rames du métro ; ni le cortège des manifestants, barrant soudain la rue ; ni la nappe de gaz lacrymogène, qui s'effiloche lentement entre les immeubles de la ville ; pas davantage les rafales d'armes automatiques qui éclatent on ne sait où ; ni la file qui s'allonge devant les guichets d'une administration ; ni la visite au supermarché, ce nouveau pays de Cocagne ; ni les instants d'éternité passés avec des inconnus, en ascenseur ou en autobus, dans une muette promiscuité. L'homme moderne rentre chez lui le soir épuisé par un fatras d'évènements - divertissants ou ennuyeux, insolites ou ordinaires, agréables ou atroces - sans qu'aucun d'eux ne se soit mué en expérience »⁵²⁵.

Or, s'il y a, à grande échelle, la destruction de la possibilité même de l'expérience, il n'en demeure pas moins que des zones demeurent, des interstices perdurent, des espaces infra minces existent dans lesquels le corps comme paradoxalement *Salò* nous le montre, c'est-à-dire le regard incarné, parvient à devenir impressionné comme nous pourrions le dire d'une pellicule, à se produire et à fabriquer de la mémoire, de la transmission. Il n'en demeure pas moins donc que des territoires sont possibles dans lesquels des individus parviennent à poser des actes, à éprouver leur propre intensité. En ce sens, les corps-esclaves lorsqu'ils se redressent comme c'est le cas du jeune homme fusillé, nous font paradoxalement retrouver ce qu'est l'expérience, c'est-à-dire que pour un instant nous croyons de nouveau au monde car « croire au monde, c'est ce qu'il nous manque le plus ; nous avons tout à fait perdu le monde, on nous en a dépossédé. Croire au monde c'est aussi bien

⁵²⁵ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Op.cité, page 25.

susciter des événements même petits qui échappent au contrôle, ou font naître de nouveaux espace-temps, même de surface ou de volumes réduits »⁵²⁶.

3) L'esthétique du muet pour les victimes : une brèche dans le temps

Cependant, le film ne propose-t-il aucune issue ? L'hérésie de Pasolini permet cependant des échappées : l'innocence florale des corps, l'indemnité de la jeunesse et de la beauté, la possibilité de refus, la décision du scandale de l'expression.

Un jeune garçon s'échappe de la voiture où les fascistes l'emmènent. Il passe le pont, court dans le lit de la rivière. Son élan est arrêté par les mitraillettes. « Ils étaient neuf, les voilà huit ». La soustraction fasciste, la comptabilité de la mort, ne peut empêcher d'entendre cette fuite, l'affirmation rimbaldienne « la vraie vie est ailleurs ». Une fille n'en peut plus de masturber le sexe de caoutchouc d'un mannequin ; elle tente une échappée sans espoir, se cogne aux murs, on l'emmène dans un cabinet dont les battants s'ouvrent bientôt : son cadavre tombe dans la pièce. La narratrice commence son récit. Gros plan sur le cou terriblement tailladé de la jeune fille. « Elles étaient neuf, les voilà huit ».

Or, qu'est-ce qui s'exprime ici sinon la puissance inouïe du refus ? C'est le principe même du montage du film : entre les plans d'ensemble de la mise en scène sadique des maîtres et les gros plans muets du cercle du crime, il y a toujours un autre type de plans, que nous pourrions nommés plans rapprochés, pas tout à fait des gros plans : ceux de la beauté liminale des visages, de ces corps floraux, lourds de désirs. Ces plans rapprochés nous pourrions littéralement les qualifier de *plans porteurs de ligne de vie* en opposition aux plans stables, distants et structuré des quatre fascistes, qui viennent tout au long du film secrètement redonner vie et espoir aux personnages et au spectateur. Ainsi, le jeune communiste surpris faisant l'amour avec la servante noire meurt debout, poing levé : un instant, les mitraillettes fascistes se baissent. Son geste a brisé le cercle antérieur de la délation.

Le recours à une esthétique proche du muet : très gros plan pour dramatiser l'action sans recours aux mots, autrement dit, montrer la dimension purement plastique de l'image à des fins expressives est le choix de Pasolini. Pourquoi ? Sans

⁵²⁶ Gilles Deleuze, *Pourparlers*, édition de Minuit, Paris 1990, page 239.

doute, une fois de plus, cette survivance du passé dans le présent permet d'exprimer le dernier scintillement d'humanité présent dans nos sociétés. Sans doute, filmer les victimes des quatre bourreaux comme au temps du muet est le seul moyen de leur rendre leur statut d'hommes de chairs et non plus de simples objets comme les considèrent les quatre fascistes.

Cependant, le point de non-retour est tout de même franchi : ce qui a un moment précis semblait être un héritage collectif riche en expérience s'est avéré être « un héritage (...) précédé d'aucun testament »⁵²⁷, et sans doute cette phrase d'un poète résistant⁵²⁸ est celle qui éclaire le mieux la question centrale de la dernière phase du corpus pasolinien : la question de la fracture, désormais consommée, qui a déchiré le tissu du temps. La brèche pour René Char, est celle qui s'est ouverte entre le temps de la résistance et son après sans mémoire. C'est d'ailleurs sur un commentaire de l'aphorisme de René Char que s'ouvre la *Préface à La Crise de la culture* d'Hannah Arendt : « (...) Ainsi le trésor n'a pas été perdu à cause des circonstances historiques et de la malchance mais parce qu'aucune tradition n'avait prévu sa venue ou sa réalité, parce qu'aucun testament ne l'avait légué à l'avenir. La perte (...) fut consommée par l'oubli, par un défaut de mémoire qui atteignit non seulement les héritiers, mais pour ainsi dire, les acteurs, les témoins, ceux qui, un moment fugitif, avaient tenu le trésor entre leurs mains, bref, ceux qui l'avaient vécu. (...) L'histoire des révolutions- de l'été 1776 à Philadelphie et de l'été 1789 à Paris à l'automne 1956 à Budapest-, ce qui signifie politiquement l'histoire la plus intime de l'âge moderne, pourrait être racontée sous la forme d'une parabole comme la légende d'un trésor sans âge qui, dans les circonstances les plus diverses, apparaît brusquement, à l'improviste et disparaît de nouveau dans d'autres conditions mystérieuses, comme s'il était une fée Morgane »⁵²⁹. Autrement dit, le trésor de l'expérience révolutionnaire n'est pas dissociable de sa perte.

L'actualisation de l'utopie ne peut relever ni d'un processus historique inéluctable qui en ferait un avenir, ni d'un héritage reliant le présent à une tradition, mais à un acte de saisie à renouveler à chaque instant, un acte politique donc, dans

⁵²⁷ René Char, *Feuillets d'Hypnos* (1946) in *Fureur et mystère*, édition Gallimard, Paris 1962, page 58.

⁵²⁸ Rappelons que Pasolini a lui aussi été partisan contre le régime fasciste.

⁵²⁹ Hannah Arendt, *La brèche entre le passé et le futur* in *La Crise de la culture*, édition Gallimard, Paris 2003, page 12/14.

la conscience, précisément, de la discontinuité, de l'impossible héritage. Cette brèche dans le temps, qui est simultanément « un évènement de pensée » et « un fait relevant du politique »⁵³⁰, définit le lieu où se tient *Salò*, le lieu de la rencontre avec « l'histoire la plus intime de l'âge moderne ».

⁵³⁰ Hannah Arendt, *Op. Cité*, page 20 et 25.

« L'oiselle de malheur vient et nous luttons sans plus parler. Un aigle sur un chevreau : un chevreau toutefois qui a de dents de loup. Elle m'agrippe, et puis m'emporte. Il y a un nuage fait d'une lueur orangée. C'est comme une île, toute ourlée de marée-un rai de lumière noirâtre etc., etc. C'est un gonflement de montagnes, un sac orangé, de lumière, plein d'épis de maïs etc., ou de pommes de terre, ou d'ossement d'animaux »,

Pier Paolo Pasolini, extrait de *Poésie sur un vers de Shakespeare (1961/1964)* in *Une Vitalité désespérée*.

CHAPITRE II. Déchirure de l'histoire : chronique d'une mort annoncée

L'oiselle de malheur c'est cette histoire que tente d'imposer le pouvoir dominant. Désormais, il n'y a plus de rossignol mais un rapace menaçant l'homme, ce sentiment de l'histoire est cet oiseau en mutation pour Pasolini. En effet, cet oiseau est lors des premiers écrits un rossignol, souvenons-nous du recueil intitulé *Le rossignol de l'église catholique*, c'est-à-dire de cette figure-allégorique de la joie, du chant, d'une autre façon d'être au monde, une façon différente de celle de l'église et de la société italienne des années soixante.

Le rossignol s'est transformé en rapace dévorant et dévoreur des corps des vaincus. Si dans les années soixante, le rapport à l'histoire pouvait se symboliser par le chant du rossignol, autrement dit un rapport empreint de joie et de souffrance à la fois (c'est l'*abgioia* dont parle Pasolini), dans les années soixante-dix, ce rapport est complètement bouleversé. Plus de chant, de légèreté mais la précision et la rapidité que possède l'oiseau de proie à saisir ses victimes. L'histoire, désormais, est vécue par Pasolini comme le plongeon inéluctable du rapace sur sa proie : le corps des vaincus sera l'image manquante de l'histoire des vainqueurs. Lui, chevreau ayant malgré tout des dents de carnassier lutte, et il est facile d'imaginer ce combat tel la lutte chorégraphiée à la manière de la rixe qui unissait avec violence et bestialité Accattone et son beau-frère dans le film homonyme. Le voilà le corps à corps avec l'histoire, celui du chevreau qui défend son troupeau pris sous la menace du rapt de l'histoire-rapace. C'est de cet enlèvement, de cet effacement progressif des vaincus

du paysage historique que ne cesse de dénoncer le cinéaste. Cet effacement, nous pourrions aussi le nommer fracture, la fracture de l'imaginaire collectif de la société italienne. Tout se passe, comme si, frappée d'une exterritorialité dans le réel, la fracture de l'imaginaire collectif réclamait en quelque sorte le territoire de la fiction, pour que soit rendu un corps à ce qui hante le présent comme un fantôme.

I. Storia, protostoria, metastoria ou les différents degrés d'historicité

Dans le recueil de poésies *Trasumanar e organizzar*⁵³¹, le terme «*storia*» bénéficie, parmi les substantifs du recueil, d'une fréquence très importante. Ce terme est ainsi primordial pour la compréhension et l'exégèse de l'œuvre de Pasolini. Une telle importance nous oblige à des précisions d'ordre lexical et sémantique. Le terme fait souvent référence à tout ce qui est accompli par l'homme, à l'ensemble des expériences qui l'ont conduit à faire des choix qu'ils soient de nature culturelle, sociale, politique et existentielle. Toutefois, Pasolini utilise le terme «*storia*» pour évoquer aussi «*l'âge du monde*», c'est à dire une époque marquée par des événements politiques et sociaux qui ont changé l'aspect culturel d'un pays: de ses caractéristiques linguistiques à ses valeurs morales bouleversant du même coup les équilibres fragiles qui existaient entre les différentes classes sociales et les rapports qu'elles entretenaient avec le pouvoir des institutions.

Une autre problématique voit également le jour dans ce recueil, qui deviendra une constante dans la poétique du Pasolini des années soixante-dix: celle qui renvoie à une disposition passive de l'homme à l'égard de l'histoire et, par conséquent, de l'ordre et de l'enchaînement des événements. Cette attitude détachée et résignée que l'homme tient par rapport à l'histoire résulte avant tout, selon le cinéaste, de la crise de son caractère individuel qui semble avoir été effacé par la force standardisante de la consommation ainsi que par la corruption de la classe politique dirigeante. En raison de la crise des partis de la gauche (qui n'ont pas su catalyser et faire face aux désirs et aux besoins exprimés par la population engagée dans les imposantes manifestations de la fin des années soixante) et de sa polémique contre la corruption culturelle des Italiens, qui visait désormais le prolétariat urbain et la classe

⁵³¹ P.P.Pasolini, *Trasumanar e organizzar* est publié en 1971, ce sera le dernier recueil de poésie publié du cinéaste de son vivant.

paysanne (que le poète avait précédemment considérés comme les seuls « lieux » de résistance face au conformisme bourgeois), Pasolini ne peut se retourner de façon viscérale que vers les cultures et les populations du Tiers Monde, sur lesquelles il reverse poétiquement son espoir de résistance face à la corruption sociale, linguistique et culturelle de l'Occident. Dans la section intitulée *Poesie mondane*, le poète avait écrit: "Io sono una forza del Passato. / Solo nella tradizione è il mio amore. / Vengo dai ruderi, dalle chiese, / dalle pule d'altare, dai Borghi / abbandonati sugli Appennini o le Prealpi, / dove sono vissuti i fratelli"⁵³². Ces quelques vers qui peuvent être considérés comme une évidente déclaration poétique, Pasolini renouvelle son appartenance culturelle à un passé lointain renvoyant au temps mythique et rituel de la tradition, de l'histoire de jadis puisque cette dernière ne trouve plus de place dans le sentiment actuel de modernité.

1) Modernité ou l'avènement de la Metastoria

Selon la perspective pasolinienne, la notion de modernité soutenue par la classe dirigeante des années soixante ne pouvait que faire sombrer l'homme dans une métahistoire qui avait été imposée par un pouvoir politique et culturel se fondant sur un modèle social et économique trompeur et fallacieux. Ainsi, le poète assume volontairement le rôle de témoin d'une histoire oubliée, qui ne peut être vivante que dans certaines zones géographiques ignorées par le développement de la logique capitaliste. Pasolini, en assumant son rôle de témoin, révèle et démasque à travers son activité poétique les effets néfastes d'une métahistoire monstrueuse qui empêche toute idée de progrès de s'affirmer au sein des modernes sociétés occidentales. Cette attention que le poète porte à la notion de « *storia* », dans sa double acception d'histoire passée et contemporaine, est évidente dans le recueil *Trasumanar e organizzare* et parcourt étape par étape l'histoire italienne des années soixante et soixante-dix par des élans de critique radicale visant surtout les principes idéologiques qui animent la révolte des étudiants universitaires et le projet de renouvellement social

⁵³² P.P. Pasolini, « Je suis une force du passé. / A la tradition seule va mon amour. / Je viens des ruines, des églises, / des retables, des bourgs/ abandonnés sur les Apennins ou les Préalpes, / là où ont vécu mes frères », mais le poème exprime également une autre position, contradictoire à la première « Et moi, foetus adulte, plus moderne/ que tous les modernes, je rôde/en quête de frères qui ne sont plus », in *Poésie en forme de rose*, Op.cité, page 371.

proposé par les partis de gauche italienne. L'histoire la plus récente du pays se révèle effectivement tournée sur un conformisme social, sur une standardisation culturelle, qui ravagent l'identité linguistique et historique des minorités. Le pouvoir obscur de la corruption pousse Pasolini à porter un regard très violent sur la réalité qu'il analysera abondamment dans ses écrits sur la société et la politique italienne, publiés dans le *Corriere della sera*.

Son manque de confiance à l'égard de l'évolution de l'histoire contemporaine se rattache aussi à l'affaiblissement progressif de la raison chez les hommes qui mènent de plus en plus une course irrationnelle vers la conquête du pouvoir et du bien-être, en trahissant la culture de leur origine, leur tradition ancestrale et leurs identités sociales. Selon le poète, nous ne pouvons pas parler d'histoire sans prendre en compte la notion de diversité, or comme il n'y a plus de rugosité dans le tissu de la réalité de la société italienne des années soixante-dix, est, de fait, nier l'existence et la force des principes opposés d'une minorité. En effet, L'ambiguïté fait peur à un pouvoir qui œuvre en direction d'une métahistoire déshumanisée et privée de la notion de différence.

Ainsi, la sémantique et la poétique de *Trasumanar organizzar* mettent en évidence cet échec de l'histoire en laissant tout de même espérer une régénération possible. De cet espoir naissent entre autre de nombreuses pages de *Petrolio* qui se présente au public comme un satyricon de l'époque contemporaine, mais aussi comme la somme du savoir d'un homme éternellement adolescent, capable d'opposer au langage rationnel corrompu la force d'une parole-vision et d'un langage se fondant sur la valeur de l'action et sur la portée significative du geste. Ainsi, dans un poème de *Trasumanar e organizzar* il écrit : « *E cosi, col cuore separato di un bambino, / di questo mondo, di questa storia/ vivo lo strettamente necessario* »⁵³³. La voix du poète est partagée entre un « ici » historique et « un ailleurs » qui appartient au langage intemporel de la mémoire et du rêve : sur cette ligne de frontière, qui est celle du messenger, du médiateur, de l'« anghelos », Pasolini opère entre deux mondes, à la fois en opposition et à l'écoute réciproque l'un de l'autre.

Lorsque le poète affirme vivre le nécessaire de l'histoire, il exprime sa tentative de soustraire le passé (c'est à dire en langage pasolinien la tradition) à la force

⁵³³ P.P.Pasolini, *Op.cité*, page 128. « Et ainsi, avec le cœur isolé d'un enfant,/ de ce monde, de cette histoire/ je vis le strictement nécessaire », traduction personnelle.

standardisante d'un conformisme qui vise à posséder l'histoire collective et individuelle par la contrainte du devoir et de la loi. Le conformisme, en préparant une métahistoire qui prive chaque individu de son identité spécifique et niant à la raison toute possibilité d'action, va progressivement s'emparer du principe de différence, jusqu'à provoquer la séparation définitive entre histoire et nature, histoire et sentiment du sacré. Cette scission engendre aussi la perte de la parole: en effet, «ce qui est vraiment divin, porte avec lui la parole »⁵³⁴.

2) Déchirure de l'Histoire

Désormais, nature et histoire ne peuvent réaliser un état de symbiose que dans la dimension ancestrale des origines. Le but du poète est d'atteindre et de récupérer cette ancienne unité entre nature et histoire, qui est empêchée par les dichotomies langage/corps, sauvage/civilisé, nature/sacré de l'ère contemporaine. Être dans l'histoire ne signifie pas nécessairement l'occuper ou la maîtriser: l'action de l'homme devrait se configurer, au contraire, comme une sorte de promesse à assurer à la manière d'un mandat qui demande sans cesse renouvellement se lovant entre une apparition soudaine et une soudaine disparition: "*Il mare basta a se stesso; / l'apparizione non ha storia; / la nostra coscienza è turbata / e il morbo - / il ritorno avviene in un'ora ancora lontana dal crepuscolo*"⁵³⁵. Le sens historique et existentiel de l'homme ne se mesure pas à travers la succession temporelle des événements.

L'attention de Pasolini se focalise sur le caractère synchronique du temps, sur la valeur et le sens de l'épiphanie: le sens de l'histoire et de l'homme s'expriment par intermittences, par apparitions soudaines qui dans l'instant sont capables de révéler l'essence de l'action et des choix des différents individus. Ainsi, l'image poétique se complète lorsque la vie se retire, et la parole (conçue comme l'acte de celui ou de ce qui se manifeste) survient lorsque la réalité s'absente. A travers cette dynamique,

⁵³⁴ Riccardo Pineri, *Métamorphoses du Centaure. La poétique de l'Ambiguïté chez Pier Paolo Pasolini*, in *Pier Paolo Pasolini et l'Antiquité*, Aix-en-Provence, Institut de l'Image, 1977, page 102.

⁵³⁵ P.P.Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, *Op.cité*, page 136. « La mer se suffit à elle-même ;/ l'apparition n'a pas d'histoire ;/ notre conscience est troublée/ malade/ le retour a lieu à une heure encore lointaine du crépuscule », traduction personnelle.

Pasolini veut combler l'énorme déchirure qui s'est ouverte non seulement entre histoire et nature, mais aussi entre langue et histoire, réalité et parole.

Le rapport très tourmenté que Pasolini entretient avec la complexe notion d'histoire est révélateur des nombreux moments qui ont bouleversé la vie du poète: en premier lieu le départ de Pasolini du Frioul, terre doublement sacrée puisque maternelle et mythique; puis la disparition du sous-prolétariat urbain vécu par Pasolini comme une perte irrémédiable puisqu'il était considéré comme le dernier lieu de résistance face au pouvoir bourgeois; enfin, l'action ravageuse du développement économique s'opposant à toute notion de progrès, qui serait pour Pasolini la raison principale de la soumission de l'individu aux logiques de la société de consommation. Une telle vision de l'histoire est d'autant plus aggravée par la déception de Pasolini à l'égard de l'action politique du Parti Communiste Italien, qui semblait vouloir définitivement abandonner toute tentative de prise du pouvoir appuyée sur la révolte populaire.

Dans un certain nombre de poèmes de *Trasumanar e organizzar*, les vicissitudes de l'individu dépassent le domaine strict de l'histoire, comme Armando La Torre le constate dans une étude consacrée au poème *Egli o tu* "Nel poemetto, si ripropone l'antitesi pasoliniana fra natura e storia: ma qui chiaramente il poeta opta per la natura [...] Bob Kennedy è vivo in natura: prima (della morte), nell'innocenza di un adolescente, poi nei sensi altrui; è invece morto già da vivo, quando progetta e compie azione storica e strumentalizza con calcolo"⁵³⁶. Les notions de liberté et de vitalité individuelles ne résident plus désormais dans l'« *organizzar* » (conçu encore comme action historique) mais, au contraire, dans le « *trasumanar* » qui se rattache à une dimension métahistorique de l'histoire.

La déchirure définitive entre la double acception du terme « *storia* », interprété à la fois comme succession diachronique d'événements et comme phase historique du monde, amène le poète à ne plus croire à la force et à la signification de ce terme:

⁵³⁶ Armando La Torre, « Le alternative di Pasolini », in Luigi Martellini (a cura di). *Il Dialogo, il potere, la morte. Pasolini e la critica*, Bologna, Cappelli editore, 1979, p. 120-121. [Dans ce *poemetto*, réapparaît l'opposition pasolinienne entre nature et histoire: mais dans ce cas, le poète opte manifestement pour la nature [...]. Bob Kennedy est réellement vivant: tout d'abord (avant sa mort), il vit à travers son innocence d'adolescent et, ensuite, à travers les sens des autres; par contre, il est déjà mort de son vivant lorsqu'il projette et accomplit des actions historiques et lorsqu'il instrumentalise par pur calcul.

“Il salto fra le due nature, metastoria e storia metastorica, / la prima vissuta in una teca, la seconda in una cella. / La storia, lei, intanto, passa nella merda⁵³⁷.”

Ces trois vers tirés du poème *Mirmicolalia*, relèvent d'un sarcasme déchirant et tourmenté, mettent en évidence la crise historique d'une époque qui manque à la fois d'un passé oublié (ou au moins refoulé) et d'un présent qui demeure indicible, insaisissable. Dans cette difficulté d'appartenir et de s'inscrire à l'intérieur d'une histoire individuelle et collective, la seule possibilité de régénération semble être confiée à un futur incertain qui reste pourtant à la merci du désir de richesse, de pouvoir et d'une vocation à l'obéissance passive au conformisme et à la sous-culture de masse que le pouvoir promet.

Dans une interview accordée à Davide Lajolo, Pasolini, en polémique avec une bourgeoisie qui mise tout sur le futur, déclare: «*la felicità consiste prima di tutto nel non pensare mai al futuro. L'odio per la cultura non è del capitalismo, né del revisionismo, né del fascismo: l'odio per la cultura è della sottocultura*»⁵³⁸. Lorsque Pasolini parle de sous-culture, il ne fait pas allusion à la culture dégradée qui est communément associée aux classes les plus démunies des sociétés capitalistes et économiquement plus avancées. Au contraire, le poète entend par «sous-culture» l'ensemble des comportements, des valeurs et des expressions verbales et non verbales soumis au conformisme de la classe bourgeoise au pouvoir. Cette sous-culture, proposant d'intégrer tout individu à l'intérieur d'une morale et d'une conduite communes et moyennes, vise à concevoir toute action et tout geste individuel en fonction d'un futur capable de réaliser les rêves de consommation de chacun. De cette manière l'homme, au lieu de poursuivre sa vie et son existence à l'intérieur d'une dimension historique individuelle et collective, ne fait que subir, à son insu, le chantage d'un futur empli de fausses promesses.

⁵³⁷ P.P.Pasolini, *Mirmicolalia* in *Transumanar e organizzar*, *Op.cité*, page 140. “Le saut entre les deux natures/ métahistorique et histoire métahistorique/ la première vécue dans un écrin, la seconde dans une cellule./ L'histoire, elle en attendant, entre dans la merde”, traduction personnelle.

⁵³⁸ Cette interview a été publiée dans la revue *Vie Nuove* le 30 juin 1971. « Le bonheur consiste avant tout dans le fait de ne jamais penser au futur. La haine pour la culture ne relève pas du capitalisme ni du révisionnisme ni du fascisme: la haine pour la culture est due à la sous-culture », traduction personnelle.

Toutefois, Pasolini ne parle jamais de fuite, au contraire, il souhaite à l'individu d'atteindre une sorte d'« affabilité / effabilité » des sentiments, tout en excluant une complicité stérile avec la nouvelle notion d'histoire proposée par la classe bourgeoise au pouvoir, comme Giuseppe Zagarrò l'a mis en évidence⁵³⁹.

Dans le poème intitulé *Patmos*, Pasolini écrit: "non siamo più in grado di abitare in questo Paese / che se ne va per le strade nuove della storia (...) / La porta della storia è una Porta Stretta / infilarsi dentro costa una spaventosa fatica / c'è chi rinuncia e dà in giro il culo / e chi non ci rinuncia, ma male, e tira fuori il cric dal portabagagli, / e chi vuole entrarci a tutti i costi, a gomitate ma con dignità; / ma sono tutti là, davanti a quella Porta"⁵⁴⁰. Ce sentiment de non-appartenance à ce type de monde et surtout aux formes de communication et d'expression qui ont été mises en place, oblige Pasolini à ne plus faire confiance à la parole poétique et, en même temps, à lui faire prendre conscience qu'il fait pourtant partie de ce monde. Il s'agit d'un monde anhistorique qui s'est cristallisé dans une foi immobile et vouée à la richesse ainsi qu'à la détention du pouvoir. Dans cette impasse Pasolini ne voit qu'une possibilité pour surmonter ce *dopostoria* : la désobéissance civile au système moral partagé et la dissidence culturelle, poétique par rapport au langage et aux conventions littéraires qui reflètent ce type de société. Pour atteindre son but, il demande à l'individu de se faire aussi petit qu'il le faut pour réussir à franchir les frontières de la culture standardisée et standardisante dont la majorité de la population se nourrit. Lorsque Pasolini parle de « *Porta Stretta* », il fait directement allusion à la Bible, et en particulier à l'Évangile selon Matthieu⁵⁴¹. L'accès à la porte

⁵³⁹ Giuseppe Zagarrò, *L'empietà crepuscolare di Pasolini in Il Ponte*, n. 12, agosto-settembre 1972. En particulier: « Il motivo della storia si intreccia continuamente, dunque complicandosi, con quello della storia privata, facendo da controcanto all'autobiografia del proprio personaggio inteso, con sincerità commovente, come momento centrale della storia (nostra) di oggi, e per dilatazione della storia in sé. », p. 120, « La trame de l'histoire s'entremêle continuellement, donc en se compliquant, avec celle de l'histoire privée, tout en tenant lieu de contre-chant à l'autobiographie du personnage, conçu - avec une sincérité émouvante - comme le moment central de l'histoire d'aujourd'hui (la nôtre), et par extension, de l'histoire en soi. », traduction personnelle.

⁵⁴⁰ P.P.P, *Trazumar e organizzar*, *Op.cité*, page 140. « Nous ne sommes plus capables d'habiter ce pays/ qui parcourt les routes nouvelles de l'histoire (...)/ La porte de l'histoire est une Porte Etroite/s'infiltrer à l'intérieur crée une fatigue épouvantable/ Il y a ceux qui y renoncent et se compromettent/ Il y a ceux qui n'y renoncent pas mais mal et tire le cric du porte-bagages/ Il y a ceux qui veulent y entrer coute que coute, en donnant des coups de coude mais avec dignité ;/ mais ils sont tous là, devant cette porte », traduction personnelle.

⁵⁴¹ « Entrez par la porte étroite. Large est la porte et spacieux le chemin qui mène à la perdition, et nombreux ceux qui s'y engagent; combien étroite est la porte et resserré le chemin qui mène à la vie. et peu nombreux ceux qui le trouvent. », *Évangile selon Matthieu*, 7,

étroite concerne la vie et l'homme avec son histoire et tout ce qu'il est capable d'exprimer et de représenter. Au contraire, le fait d'entrer dans une histoire faite de compromis idéologiques et d'obéissance aveugle et inconditionnelle comporte la perte irrémédiable de l'identité individuelle et la reddition définitive au nivellement des consciences, des cultures et des traditions: "Tu dirai: gli uomini sono sempre stati conformisti (tutti uguali l'uno all'altro) e ci sono sempre state delle élites. Io ti rispondo: sì, gli uomini sono sempre stati conformisti e il più possibile uguali l'uno all'altro, ma secondo la loro classe sociale. E, all'interno di tale distinzione di classe, secondo le loro particolari e concrete condizioni culturali (regionali). Oggi invece (e qui cade la "mutazione" antropologica) gli uomini sono conformisti e tutti uguali l'uno all'altro secondo un codice interclassista (studente uguale operaio, operaio del Nord uguale operaio del Sud): almeno potenzialmente, nell'ansiosa volontà di uniformarsi"⁵⁴².

Ce passage est extrait d'une lettre ouverte adressée à Italo Calvino et publiée dans *Paese sera* le 8 juillet 1974. Dans sa polémique avec Calvino, qui portait surtout sur la question de l'homologation du langage, exercée par la classe dominante au pouvoir, Pasolini soutient que la « nouvelle histoire », celle qui est propulsée par l'époque moderne et capitaliste, n'est que le produit d'une mutation anthropologique prête à transformer le futur en un non-lieu déshumanisé uniquement habité par des chiffres, des lettres. Ce non-lieu ne serait capable que d'élaborer une culture (une sous-culture) petite-bourgeoise, fasciste, démocrate-chrétienne et provinciale, par conséquent, une culture qui n'a rien à voir avec l'histoire à laquelle on accède par la fameuse « *Porta Stretta* ». Le poète préfigure ainsi une histoire (et une culture) caractérisée désormais par une fausse notion d'humanisme dépourvu du sentiment du sacré. La société italienne des années soixante-dix se compose pour Pasolini d'hommes privés de connaissance et de conscience de classe, de leur histoire et même de leur corps qui ne peut que répondre qu'aux modèles comportementaux

13-14, Traduction Œcuménique de la Bible, Paris, Éditions du Cerf, 1988.

⁵⁴² P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, op. cit., p. 54-55. « Tu me diras: les hommes ont toujours été conformistes (tous égaux l'un à l'autre), et il y a toujours eu des élites. A quoi je te réponds: oui, les hommes ont toujours été conformistes et le plus possible semblables l'un à l'autre, mais dans leurs classes sociales. Et à l'intérieur de ces distinctions de classes, selon leurs conditions culturelles (régionales) particulières et concrètes. Aujourd'hui, en revanche (et c'est là qu'intervient la « mutation » anthropologique), les hommes sont conformistes et tous égaux l'un à l'autre selon un code interclassiste (étudiant égal ouvrier, ouvrier du Nord égal ouvrier du Sud); du moins potentiellement, dans leur volonté anxieuse de s'uniformiser. », Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, trad. Fr. par Philippe Guilhaud, Paris, Flammarion, 1976, p. 87-88.

imposés par la classe bourgeoise dominante: « La conformazione a tale modello si ha prima di tutto nel vissuto, nell'esistenziale: e quindi nel corpo e nel comportamento. E qui che si vivono i valori, non ancora espressi, della nuova cultura della civiltà dei consumi, cioè del nuovo e del più repressivo totalitarismo che si sia mai visto. »⁵⁴³

Le corps constitue le fondement de l'identité individuelle et historique de l'homme; il est aussi son *principium individuationis*, la feuille blanche où le stylo de l'histoire trace ses signes. Nous pouvons rattacher à cette conviction de Pasolini son usage métaphorique fréquent de la sexualité que l'on retrouve dans son œuvre littéraire ainsi que cinématographique. Le corps (au moins avant *Salò*) exprime toujours dans l'œuvre de Pasolini le caractère sacré de l'individu, sa sainteté. Cette notion typiquement pasolinienne revient, entre autres, dans plusieurs passages de *Petrolio*, surtout dans *l'Appunto 55* intitulé *Il pratone della Casilina*⁵⁴⁴ où le protagoniste Carlo « rencontre » sur un terrain vague une vingtaine de jeunes du sous-prolétariat romain. La sexualité⁵⁴⁵ affiche ici sa fonction primordiale: rapprocher l'individu de la diversité. La sexualité devient pour le bourgeois Carlo un territoire de rencontre/collision entre le monde bourgeois corrompu et moyen et ce qui reste d'un monde populaire qui s'est mis, par ailleurs, sur la voie de la perte de son caractère sacré original. Au-delà du corps, l'histoire ne conserve plus son empreinte événementielle; l'événement reste ainsi immobile sur le seuil de la vie, dans un lieu séparé, privé et non partageable.

Chez Pasolini la notion d'histoire est également rattachée à l'idée de mémoire. En effet, à défaut de mémoire, le flux du temps se perd dans les mailles d'un pouvoir qui est prêt à s'approprier la liberté individuelle. Par conséquent la liberté devient un pur enjeu de la lutte humaine: "*Oh generazione sfortunata / arriverai alla mezza età e poi alla vecchiaia / senza aver goduto ciò che avevi diritto di godere ' e che non si*

⁵⁴³ *Op.cité* page 53-54. (C'est avant tout dans le vécu, dans l'existentiel, que l'on retrouve la conformation à ce modèle, donc aussi dans le corps et dans le comportement. C'est là que l'on vit, sans qu'elles soient encore exprimées, les valeurs de la nouvelle culture de la société de consommation, c'est-à-dire du nouveau totalitarisme, le plus répressif qu'on ait vu).

⁵⁴⁴ P. P. Pasolini. *Petrolio*, *Op.cité*, page 201-229.

⁵⁴⁵ Sur la fonction de la sexualité dans l'œuvre de Pasolini. cf. René de Ceccatty. *Sur Pier Paolo Pasolini*. Le Faouët. Édition du Scorff, 1998. En particulier: " La première conversion de l'usage de la sexualité, dans l'œuvre de Pasolini concerne le passage des récits et poèmes frioulans aux romans et films romains de l'éros panthéiste et naturaliste (...) à une sexualité jaillissante et universelle (...) et la deuxième conversion dans le passage aux films symboliques le sexe compris comme rapport au sacré. », Page 145.

gode senza ansia ed umiltà e così capirai di aver servito il mondo / contro cui con zelo « portasti avanti la lotta »: / era esso che voleva gettar discredito sopra la storia, la sua; / era esso che voleva far piazza pulita del passato, il suo; oh generazione sfortunata, e tu obbedisti disobbedendo!".⁵⁴⁶

3) Naissance des faux révolutionnaires

La classe sociale dominante et sa culture standardisante légitiment et même encouragent la lutte des classes pour la vider de toute signification, comme par ailleurs le Père comprend le Fils non pas dans le but de lui transmettre un sentiment de liberté mais, au contraire, de le rendre conscient de son état de subordonné. Lorsque le pouvoir prétend avoir des droits sur l'histoire d'un individu, d'une part, il le prive d'un passé qui ne lui appartient plus, d'autre part, il le pousse vers un futur qui est empli d'autres contraintes et d'autres devoirs. À ce propos Pasolini affirme que l'engagement du peuple dans le combat social des années soixante et soixante-dix a été utilisé par la classe bourgeoise dans le seul but de discréditer l'histoire et les traditions des classes subalternes. Ainsi, elles ont été privées de liberté d'action et de conscience de classe. Les ouvriers et les paysans italiens, tout en croyant désobéir au système, n'ont fait que bâtir le système politique et social qu'ils pensaient détruire: *“Era quel mondo a chiedere ai suoi nuovi figli di aiutarlo a contraddirsi, per continuare. / Vi troverete vecchi senza l'amore per i libri e la vita / perfètti abitanti di quel mondo rinnovato / attraverso le sue reazioni e repressioni. Sì, sì, è vero. / Ma soprattutto attraverso voi, che vi siete ribellati”*⁵⁴⁷. Dans l'antithèse histoire/vie, Pasolini voit alors l'impasse de l'*organizzar*, d'un acte qui n'est plus que le pâle reflet du *trasumanar*. Les jeunes

⁵⁴⁶ P.P.Pasolini, *La poesia della Tradizione in Transumanar e organizzar*, Op.cité, page 124-125. « Oh génération malchanceuse / Tu arriveras à l'âge moyen puis à la vieillesse/ sans avoir jouit de ce qu'il te revenait de droit/ et dont on jouit avec angoisse et humilité et ainsi tu te rendras compte d'avoir servi le monde /contre lequel avec zèle, tu combattais pour la lutte/ c'était cela qui voulait jeter discrédit sur l'histoire, la sienne/ c'était cela qui voulait effacer le passé, le sien ; oh génération malchanceuse, et toi tu obéissais en désobéissant ! », traduction personnelle.

⁵⁴⁷ Op.cité. « C'était ce monde qui demandait à ses nouveaux fils de l'aider à se contredire, pour continuer./ Vous vous retrouverez vieux sans amour pour les livres et la vie/ habitants parfaits de ce monde rénové/ à travers ses réactions et ses répressions./ Oui, oui c'est vrai./ Mais surtout à travers vous, qui vous êtes rebellés », traduction personnelle.

contestataires ainsi que les classes subalternes ayant tout misé sur l'*organizzar* n'ont pas pris en compte que le pouvoir bourgeois, dès le début des années soixante, avait détourné le sens de leur révolte.

La lutte des classes des années soixante et les événements violents des années soixante-dix deviennent, aux vœux de Pasolini, de purs actes sans action ni parole: la corruption sociale et de tout langage écrit, oral, du corps empêche les classes subalternes d'élaborer et d'envisager une nouvelle culture, des nouveaux modèles politiques et sociaux. Cette situation transforme la rébellion en un simple acte esthétique et, par conséquent, l'histoire ne peut que basculer dans une dimension impersonnelle et anonyme, dans une véritable et décourageante métahistoire.

Pasolini pense que la cause principale du « vuoto del cosmo » de l'époque contemporaine est justement le silence et le manque de parole venant de la disparition de toute conscience de classe, qui entraînerait le développement d'une culture totalement standardisée et formatée sous les règles d'un système de valeurs unique et indiscutable. D'une part, la Vérité avec un v majuscule demeure indicible et devient nefas par manque de parole et à cause d'un langage figé sur une fausse idée d'*organizzar*; d'autre part, l'histoire manque de témoins pour se traduire en événement. la notion d'histoire bascule ainsi vers une métahistoire déshumanisée et déshumanisante, où la parole est privée de sa voix et de ses gestes: *"E infatti balbettate anche voi balbettiamo, ragazzi PARLIAMO DEL PIÙ E DEL MENO. / che altro non sappiamo dire. / dunque ignoranza contro ignoranza;/ 'ché se cirsi non fosse la vostra Parola si alzerebbe / in questo giardino come quella di un Trofeta nel deserto/ e io cascherei PER terra con questo mio corpo così cheap, da cane, per terra, sul rifiuti, e il gelo delle acque artificiali, piangendo per chi è sfruttato e ucciso. / e vedendo per la prima volta tutti i morti del Vietnam: / invece me ne torno a casa, e voi domani mattina parlerete alla televisione: altra lingua anche questa della Verità che non ha parole"*⁵⁴⁸. S'il n'y a plus de vérité possible, si l'histoire se sépare de l'homme et de son existence, il n'y a pas non plus d'individus capables de distinguer, de discerner, de témoigner. Il ne suffit plus de connaître, il faut surtout prouver et

⁵⁴⁸ P.P.Pasolini, *Poema politico*, Op.cité, page 162. « Et en effet vous balbutiez vous aussi. / Nous balbutions, les enfants: PARLONS DE TOUT ET DE RIEN, car nous ne savons rien dire d'autre; / donc ignorance contre ignorance;/car s'il n'en était pas ainsi votre Parole s'élèverait / dans ce jardin comme celle d'un Prophète dans le désert et je tomberais par terre de tout mon corps si cheap, comme un chien, par terre, sur les ordures et la glace des eaux artificielles./ pleurant sur ceux qui sont exploités et tués », traduction personnelle.

savoir quand et comment exprimer ce que l'on sait Cette différence entre savoir la vérité et prouver les faits est bien expliquée dans « Il romanzo delle stragi », un texte publié pour la première fois le 14 novembre 1974 dans le *Corriere della sera*. Dans cet écrit se présentant sous forme d'un «j'accuse». Pasolini déclare connaître les noms des responsables des massacres de la piazza Fontana, de Brescia et de Bologne, ainsi que les noms de ceux qui ont géré la phase anticomuniste et ensuite antifasciste de la tension politique qui a eu lieu entre 1969 et 1974: "Je sais tous ces noms et je sais tout des faits (attentats contre les institutions et massacres) dont ils se sont rendus coupables. Je sais. Mais je n'ai pas de preuves. Ni même d'indices. Je sais parce que je suis un intellectuel, un écrivain qui s'efforce de suivre tout ce qui se passe (...). Les journalistes et les hommes politiques ont probablement des preuves, au moins des indices. Mais le problème est celui-ci: les journalistes et les hommes politiques, même s'ils ont probablement des preuves et certainement des indices, ne donnent pas les noms. A qui donc revient-il de les dire? Evidemment, à quelqu'un qui non seulement à le courage nécessaire mais aussi qui n'est pas compromis dans la pratique avec le pouvoir et qui, en outre, n'a par définition rien à perdre: un intellectuel"⁵⁴⁹. Si les preuves manquent, si les responsables et les victimes des différents massacres ne peuvent pas être nommées ni reconnues ni énumérées par la mémoire et la conscience individuelles, cela signifie alors qu'il n'y a plus d'histoire. Cette absence de l'histoire amène l'homme à ne plus se reconnaître dans ces actes, dans ces gestes, d'où le « vuoto del cosmo » dont Pasolini nous parle dans ses poèmes : « *Nel cuore dei paesi civili tutto fu poi da rifare./ Bisognava conquistare quel vuoto./ La storia era un peso, il passato un bastone tra le ruote (...)/Ebbene, fu un ordine : rompere ogni legame (...)/ Il vuoto fu riempito e adesso padroni e operai/si ritrovano di fronte piu avanti* »⁵⁵⁰.

Selon Pasolini, le monde autoritaire des Pères s'est auto-reproduit en secondant la révolution des Fils, qui a été intégrée dans les nouvelles fausses valeurs de la société de consommation. Dans l'illusion de s'opposer au pouvoir des pères et grâce à leur jeunesse et à leur exigence de liberté, les Fils n'ont fait que créer

⁵⁴⁹ P.P.Pasolini, *Le roman des massacres in Ecris corsaires, Op.cité*, page 133.

⁵⁵⁰ P.P.Pasolini, *La restaurazione di sinistra in Poema politico, Tutte le poesie, Op.cité*, page 134.
« Au cœur des pays civilisés tout fut à refaire. Il fallait conquérir ce vide./ L'histoire était un poids, le passé un bâton dans les roues (...)/ Eh bien, ce fut un ordre : briser chaque lien (...)/ Le vide fut rempli et maintenant les patrons et les ouvriers se retrouvent face à face. », traduction personnelle.

d'autres institutions succédant aux institutions paternelles qui préexistaient. Ils ont remplacé le modèle social bourgeois, le système linguistique corrompu et usé des Pères par d'autres modèles qui naissent au sein d'une culture standardisée et dépourvue de conscience de classe. Pour les jeunes occidentaux, pour les contestataires de 1968, pour les hommes des années soixante-dix, la guerre du Vietnam est « une autre histoire », le Brésil et ses favelas sont la préhistoire. L'histoire qui leur appartient est celle d'un développement sans progrès, celle des démocraties parlementaires, et des républiques libérales : la même histoire qui a été capable de se livrer à la foi et à l'espérance en oubliant à jamais la valeur et le sentiment de charité : *« Il Vietnam non é che un sogno, la realtà é che si deve combattere/ per le ragioni che Essi sanno, e il loro sapere/ é la grazia caduta sul mondo per cui la sua storia é la sola storia/ e ad essa non c'è mai vera alternativa, mai/voi non potete opporre altro che il vostro pianto »*⁵⁵¹.

II. Nation, histoire et conscience pasolinienne

Le Pasolini politique s'inscrit dans la continuité du marxisme critique, acclimaté en terres italiennes, avec quelques accents français, empruntés aux modes sémiologiques ou psychanalytiques ; discours qui trouvait à l'époque de nombreux échos dans la presse d'extrême gauche. L'originalité de la démarche politique de Pasolini est essentiellement dans la forme. Parce qu'il est poète, Pasolini se soustrait aux canons de la sociologie ; et s'il recourt à l'éditorial pour exposer ses vues, c'est, comme toujours, pour en transgresser les règles. Dans ses prises de position, il fait alterner le raisonnement formel, le style épistolaire, l'invective, la maïeutique ; il passe du ton péremptoire au scepticisme, revient sur ses propos antérieurs pour les « enrichir » ou les corriger. Il donne à voir, en d'autres termes, une intelligence qui use de tous les registres de la compréhension, à rebours des conventions journalistiques proscrivant les formes d'expression autres que le raisonnement formel. Ses écrits politico-journalistiques prolongent, complètent et diffusent les significations qu'il

⁵⁵¹ P.P.Pasolini, *Poema politico*, Op.cité. « Le Vietnam n'est qu'un rêve, la réalité est qu'il faut combattre/ pour les raisons qu'ils connaissent, et leur savoir/ est la grâce tombée sur le monde, par quoi son histoire est la seule histoire. / A laquelle il n'y a jamais de vraie alternative, jamais, / vous n'y pourrez opposer rien d'autre que vos larmes », traduction personnelle.

énonce dans la poésie, le roman, le cinéma, la philologie, la sémiologie et le théâtre, en un vaste jeu de correspondances dont ne sont pas absentes les allusions aux initiés.

La marque la plus nettement pasolinienne de ces interventions réside dans le lien intime qu'il noue, comme dans sa poésie civile, entre la nation, l'histoire, et sa propre conscience : quand il parle des problèmes de l'Italie de son temps, Pasolini parle aussi de lui, de ses déceptions, de sa nostalgie, de ses angoisses et de ses indignations. Cette forme singulière de journalisme, qui glisse du traitement objectif à la perception intime, est, littéralement, une mise en scène. Exposant à la réplique ou à la condamnation non seulement ses arguments mais sa personne : sa foi, son engagement politique, son œuvre, son homosexualité... L'intervention publique telle qu'il la conçoit est, à proprement parler, provocation c'est-à-dire mobilisation de tous les moyens, rationnels et émotifs, objectifs et intimes, utiles à extraire le lecteur de sa torpeur, à forcer la réaction.

Cette méthode lui a valu de nombreux procès. On l'a accusé de narcissisme, et dénoncé ses contradictions : cinéaste et homme de lettre respecté, critique redouté, homme public, Pasolini aurait tout simplement cédé à la tentation de se mettre en scène dans ce monde médiatique dont il dénonçait l'empire. Pasolini, du coup, serait prisonnier de son hypocrisie : « Une voix criant dans le désert ne peut pas user du microphone »⁵⁵², écrit son ami Franco Fortini. Avec moins de sympathie, d'autres ont vu dans son amertume et dans la violence de son ton le signe du ressentiment : considéré par la jeunesse contestataire et par la « nouvelle avant-garde » comme un homme de l'establishment, Pasolini aurait versé dans la basse vengeance, ou désespérément cherché à convaincre qu'il restait le penseur des marges. Il y a bien entendu du vrai dans tout cela. A partir du milieu des années soixante, parvenu à la gloire, repu de reconnaissance, Pasolini construit un personnage : le poète sulfureux, l'anarchiste irrécupérable, l'homme qui ne croit plus en rien, qui ne trouve même plus refuge dans une sexualité toujours plus dévorante et vécue sans joie, qui a tant transgressé qu'il cherche en vain une règle à violer. Le créateur qui a tout essayé, tout réussi, de la littérature au cinéma, du roman à la critique, qui n'a plus pour tentation que de faire une œuvre de sa propre vie, de transfigurer sa réalité en vérité. Pasolini est tout cela dans les dix dernières années de

⁵⁵² Franco Fortini, *Pasolini politico* (1979) in *Attraverso Pasolini*, Torino 1993, edizione Einaudi, page 199.

sa vie ; c'est de cela qu'est faite alors son œuvre poétique, c'est cette image qu'il projette dans les innombrables interviewes qu'il donne.

1) Langage et consommation : l'avènement du slogan

C'est à travers ses nombreux articles que Pasolini déplore la transformation que subit la population italienne dès la fin des années soixante, une mutation d'ordre anthropologique selon le cinéaste. Cette mutation est la conséquence de l'avènement de la société de consommation selon Pasolini, ses textes dénoncent donc cet état de fait avec passion : « la consommation consiste, en effet, en un pur et simple cataclysme qui, du moins pour l'instant, n'est que dégradation : je le vis chaque jour, dans les formes de mon existence, *dans mon corps* »⁵⁵³. Pasolini se trouve véritablement au centre d'un cataclysme, d'une tempête à l'image de *L'ange de l'histoire* décrit par Benjamin : ce bouleversement que vit la société italienne n'est pas un sentiment abstrait mais bien un symptôme dont le corps du poète se voit infecté. C'est bien dans sa chair et son corps que les premiers signes de la maladie de l'histoire apparaissent. Au fond, Pour Pasolini il n'y a plus d'histoire mais une *métahistoire* comme nous l'avons vu précédemment, c'est-à-dire un discours sur l'histoire, autrement dit une sur-présence du commentaire, de l'exégèse au détriment de ce qu'est l'histoire, de ce qu'est son essence : la relation entre l'homme et la réalité. Parce que philologue, Pasolini perçoit également très tôt que ce virus s'attaque au langage, car le langage deviendra l'instrument de déréalisation du monde. Ainsi, le langage humaniste disparaît au profit d'une fausse expressivité. Notre rapport au monde n'est plus immédiat comme le pouvait être celui *des ragazzi des borgates*, mais médiatisé par un discours prenant de plus en plus l'aspect du slogan. D'ailleurs, les seules « expériences » que sont capables de vivre les quartes fascistes dans Saló ne sont-elles pas médiatisées par la parole des narratrices ? Nous sommes désormais coupés de l'expérience et c'est bien là le danger : être à la merci du discours imposé sur la réalité.

⁵⁵³ P.P.Pasolini, *Sacer in Ecris corsaires*, Op.cité, page 155.

Et puisque ce rapport est attaqué de plein fouet par la prolifération du « discours sur, à propos de »⁵⁵⁴ mettant en place une fausse expressivité ayant pour effet de déréaliser la réalité, l'histoire ne peut plus exister. Elle aussi subit une métamorphose liée à sa nature même : elle n'est plus le rapport entre l'homme et la réalité, mais devient le discours que porte le pouvoir sur la réalité. Voilà le véritable massacre que dénonce Pasolini, celui de la suffocation du réel sous des discours construits sur une expressivité illusoire qui empêchent le jaillissement de la vitalité disparatée du réel. Ainsi, Pasolini poursuit « la fausse expressivité symbolise la vie linguistique du futur, c'est-à-dire un monde inexpressif, sans particularismes ni diversités de cultures, un monde parfaitement normalisé et acculturé. Un monde qui, pour nous, ultimes dépositaires d'une vision multiple, magmatique, religieuse du monde, apparaît comme un monde mort »⁵⁵⁵. La mutation de l'histoire en *métahistoire* a donc déclenchée la métamorphose de la nature de notre rapport au réel : autrefois ce rapport était fait de strates disparatées, est désormais lisse, uniforme, en d'autres termes un *monde mort*. Pasolini, lui, ne parvient pourtant pas à faire le deuil de la réalité.

2) L'avènement de la société consumériste : la nouvelle jeunesse

Si Pasolini situe son film durant la défaite des fascistes de 1945 et leur ultime sursaut lors de la création de la République de Salò (situer bien la ville), c'est avant tout de l'Italie contemporaine à la réalisation du film dont il nous parle. C'est avant tout les corps de la jeunesse jadis tant aimés, considérés sacrés par le cinéaste qui subit de plein fouet la société de consommation. Ce que Pasolini constate avec « une profonde et irrémédiable consternation »⁵⁵⁶, c'est que les jeunes sont les premiers à être livrés à cette fascination passive qui n'est rien d'autre que la fascination à l'égard

⁵⁵⁴ Nous renvoyons le lecteur sur le sujet au très bel article *Analyse linguistique d'un slogan* disponible dans les *Ecrits corsaires*, dont nous citons ici un extrait : « Le langage de l'entreprise est, par définition, un langage purement fonctionnel (...) Ainsi, la fausse expressivité du slogan constitue le nec plus ultra de la nouvelle langue technique qui remplace le discours humaniste », *Op. Cité*, page 35. Il s'agit d'un slogan proposé par une marque de Jeans nommée Jésus utilisant l'un des dix commandements.

⁵⁵⁵ P.P.Pasolini, *Analyse linguistique d'un slogan in Ecrits corsaires*, *Op.cité*, page 35.

⁵⁵⁶ P.P.Pasolini, *Pétrole*, *Op. Cité*, page 358.

de leur propre Jeunesse, exaltée par les mass-médias. En effet, plus les jeunes font étalage, dans la rue, de leur autosatisfaction, plus ils démontrent qu'ils évoluent dans le spectacle consumériste et nulle part ailleurs. Autrement dit, plus la jeunesse fait comme si elle se moquait de tout le système éducationnel et de la culture des parents, plus elle consomme de la Jeunesse et rien que de la Jeunesse, prisonnière de sa propre image, jalouse d'elle-même, cherchant désespérément le regard qui scellera sa jeunesse, repoussant pour cette raison même tout regard car elle redoute terriblement que celui-ci ne l'avale. Les jeunes que Pasolini décrits dans ses articles notamment, ne jouissent pas, ils manifestent obsessionnellement leur droit à la jouissance, ils occupent jalousement le lieu de la jouissance, comme s'ils craignaient que quelqu'un ne le leur prenne.

Les lectures des interventions pasoliniennes peuvent se faire sous la grille de lecture de Jean Baudrillard et de son ouvrage lu et connu de Pasolini *La Société de consommation*⁵⁵⁷ paru en 1970. Cette nouvelle jeunesse que Pasolini décrit amèrement dans ses articles est atteinte par le symptôme de « la contrainte de jouissance », c'est-à-dire cette volonté de se plier à un ordre, une obligation. Jouir pour cette nouvelle jeunesse n'est pas un droit acquit mais une obligation à exercer ce droit. En effet, « l'homme-consommateur se considère comme devant-jouir, comme une entreprise de jouissance et de satisfaction. Comme devant être-heureux, amoureux, adulant/adulé, séduisant/séduit, participant, euphorique et dynamique. C'est le 'fun-morality' ou l'impératif de s'amuser, d'exploiter à fond toutes les possibilités de se faire vibrer, jouir, ou gratifier »⁵⁵⁸, voilà la juste description de la nouvelle jeunesse pasolinienne.

Baudrillard précise que ce désir de jouissance empêche par avance le chemin à toute jouissance. Il s'agit bien ici d'un *travail de jouissance*, au sens du processus obligatoire imposé par la société néo-capitaliste. C'est d'ailleurs ce que décrit avec ironie Pasolini dans son roman inachevé *Pétrole*⁵⁵⁹. Ainsi le jeune homme arpente les cercles de l'enfer avec sa petite amie ne parvient à l'enlacer qu'au prix d'intenses souffrances et de crampes avant de la laisser littéralement tomber comme un amas de chiffons et de mourir lui-même. Baudrillard estime alors que la société de

⁵⁵⁷ Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, édition Gallimard, Paris 1970.

⁵⁵⁸ J. Baudrillard, *Op.cité*, page 122.

⁵⁵⁹ P.P.Pasolini, *Pétrole*, *Op. Cité*.

consommation est le monde de « l'utopie réalisée » en ce sens que chaque être se voit démultiplié en un spectre de signes et d'objets, qui renvoient systématiquement à une santé, une beauté, une jeunesse, une sexualité totale, autrement dit imaginaires⁵⁶⁰. Ces référents imaginaires ne fonctionnent uniquement qu'à la faveur d'une idéologie. Ainsi, ce qui apparaît dans la sphère consumériste comme « sain », « beau » fonctionne à chaque fois comme un alibi pour ne produire au bout du compte que des signes, des simulations et par conséquent étouffer les référents eux-mêmes. C'est bien la suprématie du signe contre l'effacement du sens. Cette nouvelle société commet en quelque sorte un acte terroriste : celui d'étouffer la réalité, son sens en lui substituant des signes, de nouveau signes, mais toujours des signes vides de contenus.

III. Penser l'histoire après l'histoire : le rôle de la télévision

« L'abîme de l'histoire est assez grand pour tout le monde »⁵⁶¹

Qu'entend-on par l'expression « fin de l'histoire » ? L'expression ressemble un peu à un slogan et peut s'entendre en plusieurs sens. Ainsi, dans une première acceptation, il s'agit de *l'histoire réelle* aimerions-nous dire ; c'est-à-dire du mouvement historique dans lequel sont pris les hommes et les choses, ce que Marx eut nommé « le mouvement réel ». De ce point de vue, il est bien évidemment impossible de soutenir que l'histoire soit finie, du moins tant qu'il y aura au moins un homme pour la vivre. Mais notre intérêt pour ce questionnement se situe dans une seconde acceptation au statut un peu trouble.

En effet, nous pouvons assigner à l'expression un sens bien différent de la première acceptation : la fin de l'histoire serait alors une situation où certes nous survivons, mais où il ne se produit plus rien de notable (ou du moins les événements retranscrits perdent tout sens), autrement dit où les jeux seraient joués une fois pour toute. L'histoire serait de la sorte stabilisée, comme fixée à un point d'équilibre figé. Mais ce constat a lui-même un statut ambigu : il peut ainsi traduire l'exaltation d'un libéralisme triomphant ; mais il peut également porter en son sein l'inquiétude de la fin

⁵⁶⁰ Jean Baudrillard, *Op. Cité*, page 228/9.

⁵⁶¹ Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel*, édition Gallimard, Paris 2001, page 142.

en un sens bien plus morose et nihiliste et envisager les civilisations démocratiques les plus avancées (Europe, Etats-Unis, Chine, Japon etc...) en proie à ses propres maux, au ressassement indéfini de sa propre histoire et de sa propre victoire (contre le bloc communiste puis ensuite contre les dictatures de l'extrêmes orient), l'homme moderne se définirait comme moderne parce que malade⁵⁶² de lui-même, parce que trop plein de son intériorité, n'ayant plus pour point de référence la réalité et le monde qui l'entoure mais uniquement lui-même.

Enfin le troisième sens possible de « la fin de l'histoire » considèrerait alors la fin non plus comme mouvement réel, ni même comme nécessité de ce mouvement, mais comme celle de l'histoire comme paradigme de ce mouvement et de sa nécessité. La formule quelque peu cliché « la fin de l'histoire » serait en ce sens le suivant : à un certain moment, *nous avons cessé de croire à l'histoire*. Ce nous comprend aussi Pier Paolo Pasolini l'homme. Sans doute a-t-il cessé d'y croire bien avant les autres, grâce à cette forme intuitive poétique qui lui est propre et sans doute son dernier film *Salo* en est la traduction forte et douloureuse. Ce qui est fondamentalement en question dans la perte de croyance en l'histoire c'est notre capacité à nous représenter notre devenir collectif comme une histoire.

Ainsi : « quelque chose de définitif s'est accompli, mais, qui plus est - c'est le point qui importe - ce définitif n'ouvre pas vraiment, comme on disait au bon vieux temps, sur l'horizon d'une Histoire, en rupture avec ce qui ne fut que la préhistoire de l'humanité, mais plutôt sur le piétinement ou l'arrêt, la petite évènementialité, d'un achèvement voué à la seule mémoire et aux révolutions de palais, hors l'Histoire. Définitivement, nous sommes *après* »⁵⁶³.

Avec *Salo*, nous sommes définitivement *après*.

Cette notion de fin de l'Histoire, trouverait sa manifestation nous semble-t-il dans les évolutions qu'a subit la télévision ces dernières années. Il nous apparaît important de mettre en lumière ici les répercussions pratiques de ces considérations

⁵⁶² Cette expression est bien entendu issue des lectures de Friedrich Nietzsche, notamment dans *L'Antéchrist* : « nous sommes malades de cette modernité, — malades de cette paix malsaine, de cette lâche compromission, de toute cette vertueuse malpropreté du moderne oui et non. Cette tolérance et cette *largeur* du cœur, qui « pardonne » tout, puisqu'elle « comprend » tout, est pour nous quelque chose comme un sirocco. Plutôt vivre parmi les glaces qu'au milieu de vertus modernes et d'autres vents du sud !... », Édition Flammarion, Paris 1984, page 8.

⁵⁶³ Jocelyn Benoist, *La fin de l'Histoire comme forme ultime du paradigme historiciste* in *Après la fin de l'histoire. Temps, monde, historicité*, édition J.Vrin, Paris 1998, page 19.

conceptuelles sur l'Histoire et de comprendre comment elles se manifestent concrètement à travers l'évolution de la télévision, notamment sa relation désormais obsessionnelle au présent. Si Pier Paolo Pasolini avec son *Contre la télévision* exprime une position très claire à son égard, il nous semble pertinent de comprendre aujourd'hui en quoi la télévision participe activement au processus de déchirement de l'histoire, autrement dit il s'agira de comprendre comment la télévision a bouleversé et bouleverse encore aujourd'hui le rapport du spectateur au temps, glorifiant le présent et effaçant tous les autres temps possibles. Pasolini s'exprimait ainsi en 1958 : « il émane de la télévision quelque chose d'épouvantable. Quelque chose de pire que devait inspirer, en d'autres siècles, la seule idée des tribunaux spéciaux de l'Inquisition. Il y a, au tréfonds de la dite « télé », quelque chose de semblable, précisément, à l'esprit de l'Inquisition : une division nette, radicale, taillée à la serpe, entre ceux qui peuvent passer et ceux qui ne peuvent pas passer : ne peut passer que celui qui est imbécile, hypocrite, capable de dire des phrases et des mots qui ne soient que du son ; ou alors celui qui sait se taire - ou se taire en chaque moment de son discours - ou bien se taire au moment opportun, comme le fait aussi Moravia, quand il est interviewé ou qu'il participe par exemple à des « tables rondes ». Celui qui n'est pas capable de ces silences ne passe pas. On ne déroge pas à pareille règle. Et c'est en cela - essayez de bien y réfléchir - que la télévision accomplit la discrimination néo-capitaliste entre les bons et les méchants. Là réside la honte qu'elle doit cacher, en dressant un rideau de faux 'réalismes' »⁵⁶⁴.

Or, qu'en est-il aujourd'hui des rapports que nous entretenons avec la télévision ? Comment modifie-t-elle notre rapport au présent ? Il nous semble dès lors important dans la dernière partie de notre recherche de comprendre ce qu'est devenue la télévision aujourd'hui. Ainsi, il semble qu'aujourd'hui « regarder la télévision c'est d'une certaine manière rentabiliser un capital sans l'entamer car l'objet ne donne aucun signe d'usure, c'est gaspiller sans vraiment dépenser si ce n'est ; ce point est d'importance ; son temps »⁵⁶⁵. Tout à la télévision est rapport au temps et celui qui domine bien évidemment est le présent. Un présent obsessionnel

⁵⁶⁴ P.P.Pasolini, extrait d'un entretien paru dans *Vie Nuove n°51*, par Arturo Gismondi, le 20 Décembre 1958, et retransmis dans son intégralité dans *Contre la télévision*, éditions Solitaire Intempestifs, Paris 2003, page 22.

⁵⁶⁵ Pierre Chambat, Alain Ehrenberg, *Télévision: essai d'identification d'un objet in Iris*, Institut de recherche et d'information socio-politique, Paris 1986, page 45.

qui fonde notre rapport à l'étrange lucarne. En effet, c'est à travers l'imaginaire de l'urgence que se manifeste la forte attraction du présent. Dès lors, la télévision éprouve la difficulté de rendre compte du passé et d'imaginer l'avenir. Comme les autres médias, le discours d'information télévisée se fonde autour du présent d'actualité.

Dès lors, il y aurait lieu de s'interroger sur ce que Patrick Charaudeau appelle la « vision plate du monde » que proposent les médias et dans laquelle il n'y a aucune durée, aucune perspective vers le passé, ou si peu ; aucune projection vers l'avenir, ou si timide. Il est bien étonnant que l'homme, si préoccupé d'ordinaire à s'interroger sur son origine et sa destinée se contente de cette platitude du monde. C'est sans doute parce que le présent d'actualité convertit l'événement en nouvelle à travers une mise en récit qui l'insère dans une interrogation sur l'origine et le devenir, lui redonnant un semblant illusoire d'épaisseur temporelle.

Ainsi, le temps majeur qu'utilise la télévision est le présent de l'indicatif parce que celui-ci permet d'actualiser au maximum le discours des programmes. En faisant coïncider le moment de la réception avec celui de l'émission, même quand cette dernière est en différée, en promouvant la primauté du présent sur tous les autres temps, la télévision pratique la déification du direct et a recourt à des mises en scène trahissant sa subjectivité qui lui permet de duper, voire d'abuser le téléspectateur.

1) La télévision ou l'obsession du présent

Afin de bien comprendre ce qu'est la télévision aujourd'hui et en quoi elle influence avec force notre rapport au temps et par extension notre rapport au réel, il convient d'explicitier la grande métamorphose qu'a subit cette dernière. C'est sans doute l'écrivain Umberto Eco, qui, a su mesurer l'ampleur du phénomène en décrivant, non sans ironie, cette mutation de taille : le passage de paléo-télévision à la néo-télévision. Ainsi, il explique : « autrefois il y avait la paléo-télévision, faite à Rome ou à Milan, pour tous les spectateurs; elle parlait d'inaugurations présidées par des ministres et s'assurait que le public n'apprît que des choses innocentes, quitte à dire des mensonges. Maintenant, avec la multiplication des chaînes, la privatisation et

l'avènement de nouvelles diableries électroniques, nous sommes entrés dans l'époque de la Néo-Télévision »⁵⁶⁶.

Or, qu'est-ce que au juste la Néo-télévision ? Qu'entend Umberto Eco par cette expression ? La caractéristique principale de la Néo-TV, nous explique-t-il c'est « le fait qu'elle parle de moins en moins du monde extérieur (ce que la Paléo-TV faisait ou feignait de faire). Elle parle d'elle-même et du contact qu'elle est en train d'établir avec son public.

Selon Patrick Charaudeau⁵⁶⁷, la télévision « doit essayer de rapprocher le plus possible les deux moments opposés dans la chaîne temporelle » car la télévision se situe dans *une co-temporalité énonciative*. Cependant, l'auteur remarque que la télévision, malgré toutes les innovations technologiques (caméras plus légères, plus sensibles), a bien des difficultés à faire coïncider le temps de l'évènement, le temps de l'énonciation et le temps de la diffusion. C'est donc bien dans son rapport au temps que la télévision bouleverse. « Que se passe-t-il en ce moment ? », telle est la question qui fonde l'actualité et qui donne à la nouvelle son caractère factuel dépourvu, en son principe, de toute qualification subjective. Ainsi, nous pouvons parler de contemporanéité médiatique quand l'apparition de l'évènement est le plus consubstantiel possible à l'acte de transmission de la nouvelle et à la consommation de celle-ci. Aussi Patrick Charaudeau préfère-t-il parler dans ce cas de co-temporalité plutôt que de contemporanéité. La télévision par son mode d'être introduit donc des mises en perspective qui, neutralisant le passé et le futur par les références à hier et demain ramenés au présent d'énonciation, ne peuvent être des explications historiques puisque le discours télévisé a un caractère fondamentalement anhistorique.

a) Le présent à la télévision : fascination de l'actualité et culte du direct

Le direct de la télévision exaltant l'actualisation maximale du contenu informatif est l'objet d'un véritable culte en vertu des nombreuses promesses dont il est porteur : promesse de transmission du réel et donc d'authenticité, promesse

⁵⁶⁶ Umberto Eco, *Tv : la transparence perdue in La guerre du faux*, édition Grasset & Fasquelle, Paris, 1985, page 35.

⁵⁶⁷ Patrick Charaudeau, *Les medias et l'information. L'impossible transparence du discours*, édition De Boeck, Bruxelles 2005, page 109.

d'émotion et de sympathie⁵⁶⁸. La part d'intentionnalité est importante aussi bien au niveau de l'émission que celui de la réception accentuant le désir de direct. C'est du moins la position soutenue par François Jost : « le degré de croyance à la préparation du direct conditionne très largement l'adhésion émotionnelle du téléspectateur, dans la mesure où plus un événement semble échapper à l'intentionnalité humaine, plus sa dimension dramatique s'enfle. Dans la réception du direct, la croyance l'emporte souvent sur le savoir tant la frontière entre l'intentionnel et l'aléatoire, le non prévu est difficile à tracer »⁵⁶⁹.

Mais cette croyance du téléspectateur est sans cesse trahie et la diffusion en direct ne garantit ni authenticité ni vérité contrairement au double projet définitoire du direct télévisuel que retiennent ici Gérard Leblanc et François Jost⁵⁷⁰ : « une définition restrictive ; il y a direct quand le temps de l'empreinte vidéo est simultanément avec le temps de la vision (télé-vision) ; et une définition extensive : la diffusion du programme en un autre lieu que celui où je me trouve »⁵⁷¹.

Le direct est donc porteur d'une promesse d'authenticité qui attire les téléspectateurs. C'est pourquoi les producteurs mettent un soin particulier à rappeler que le programme est en direct comme pour signifier : « venez constater par vous-même ce qui va se passer sans médiation, sans truquage » relève cette divination du direct. En effet, « il suffit d'affirmer qu'une émission est en direct pour qu'elle soit ipso facto dotée d'une valeur particulière : on guette le trou de mémoire de l'acteur de la dramatique, le lapsus de l'animateur ou l'émergence d'un événement extraordinaire dans le studio de l'information »⁵⁷². Le direct bénéficie ainsi d'un statut privilégié en vertu du régime d'actualité qui préside à l'élaboration d'un journal télévisé. L'hypothèse selon laquelle les acteurs de la vie politique et sociale font coïncider un

⁵⁶⁸ Précisons que le terme sympathie est à comprendre dans son sens littéral comme le fait d' « éprouver avec » qui lie le spectateur à celui qui est dans l'écran.

⁵⁶⁹ François Jost, *Introduction à l'analyse du discours de la télévision*, édition Ellipses, Paris 2007, page 63.

⁵⁷⁰ Gérard Leblanc et François Jost, *La télévision française au jour le jour*, éditions INA/Anthropos, Paris 2001, page 25.

⁵⁷¹ La télévision est censée être reçue à la maison ou dans un lieu de loisirs. Si on suit le programme à partir des écrans disposés dans le studio de tournage où on se trouve, c'est assez paradoxal à moins que ce ne soit pour varier son plaisir de spectateur (*live*) et de téléspectateur.

⁵⁷² François Jost, *Introduction à l'analyse du discours de la télévision*, *Op.cité*, page 61.

événement d'importance avec l'heure de diffusion du journal télé a bien été mise en évidence par Guy Lochard : « si un événement d'importance se déroule durant le cours du journal, (et les acteurs sociaux et politiques savent favoriser ces coïncidences), il aura la priorité, bouleversant les sommaires, supplantant tout autre sujet, voire donnant lieu à de sensibles débordements d'horaires »⁵⁷³.

Mais la télévision n'est pas une fenêtre qui donne sur la vérité brute même quand le temps de la prise de vue est simultanée au temps de la vision. Une part importante revient à la médiation. Aussi faut-il considérer la promesse d'authenticité du direct comme un leurre. Ce phénomène de leurre peut être constaté par un spectateur vigilant. Ainsi, certains programmes inscrivant en bas de l'écran « *direct* » ou « *en direct* », diffusent en réalité un programme préalablement enregistré, au moins en partie. À l'aide de quelques recoupements, le téléspectateur attentif peut aisément se rendre compte de la supercherie : présence d'un même artiste sur deux chaînes différentes ou sur une chaîne et dans un théâtre où il se produit ; port de vêtements différents entre les séquences en direct et les séquences en différé.

b) *Imago sine data*

À la télévision, les images sont rarement datées et c'est bien ce procédé qui participe d'une stratégie d'un direct que nous qualifierons de mensonger et feint : un faux-direct en quelque sorte. Cette non datation des images correspond en fait à une forte attraction pour le présent déterminant ainsi une grande partie de la production télévisuelle. Comme tous les reportages diffusés dans le cadre du journal télévisé et à posteriori des magazines d'information doivent être d'actualité, il y a une tendance importante à la suppression systématique des marques temporelles renvoyant au passé.

C'est en réalité la diffusion au sein du continuum temporel de la télévision qui actualise les images non datées, que celles-ci appartiennent à un passé proche ou lointain. C'est donc la télévision elle-même qui a le pouvoir de datation : de part sa technicité, son discours et son ontologie. La télévision dans son discours efface le temps de l'image et gomme toute appartenance au passé. L'acte d'énonciation de la télévision veut s'ancrer dans un présent, parfois truqué et reconstruit.

⁵⁷³ Guy Lochard, *L'information télévisée. Mutations professionnelles et enjeux citoyens*, édition Vuibert, Paris 2005, page 28.

Ainsi, les images non datées sont au présent au moment où le téléspectateur les regarde ; c'est pourquoi tout est mis en œuvre dans l'information pour faire oublier qu'elles appartiennent au passé. Pourtant, les images en direct sont presque toujours montrées comme telles pour mettre en avant le moment même de leur diffusion, pour assurer la primauté de l'instantané sur la réflexion historique ou la perspective d'avenir. Avec cette notion intrinsèque télévisuelle de la non datation d'images, nous assistons alors à une rencontre de deux temporalités, celle de la réalité et celle de la télévision, cette dernière affichant une obsession particulière à allonger le présent. Voilà, sans doute la raison pour laquelle P.P.Pasolini indiquait dès 1958 que « la télévision, est (...) est la dépositaire (...) de la haine de la réalité (même si elle cache parfois ses produits derrière un réalisme formel) « la télévision est l'ennemi de la réalité »⁵⁷⁴.

c) Le passé et le futur ramenés au présent

Pourtant, à dire vrai, sauf pour les interventions des envoyés spéciaux en direct, le discours télévisuel d'information doit rendre compte des événements qui ont déjà eu lieu, voilà pourquoi la télévision a cette obsession permanente de ramener ces événements au présent du téléspectateur, c'est-à-dire le moment où il suit son JT. Le reportage se charge très souvent de relater au présent un événement historique ou contemporain afin de le rendre plus vivant et en prise avec l'actualité. Ainsi, le lancement des nouvelles est lui aussi constamment ancré dans la situation d'énonciation par l'utilisation des déictiques du passé récent (hier, ce matin) et l'emploi du passé composé dont la prise directe sur le présent garantit l'actualisation.

Mais, le passé n'est pas le seul temps à se voir constamment actualisé. Le futur subit la même loi d'attraction du présent. Ainsi, si un événement suscite beaucoup d'intérêt pour qu'on en parle avant qu'il ait lieu, le journal télévisé l'annoncera en recourant soit au présent employé avec un déictique exprimant le futur (par exemple, « *demain s'ouvrent les débats pour les primaires* »), soit à la forme du futur proche du verbe aller au présent de l'indicatif suivi d'un infinitif (par exemple « *le texte de loi sur l'âge de la retraite va être au centre des discussions* »). Utiliser

⁵⁷⁴ Extrait d'un entretien paru dans *Vie Nuove* n°51, par Arturo Gismondi, le 20 décembre 1958, et retransmis dans son intégralité dans *Contre la télévision*, textes réunis par Hervé Joubert-Laurencin, éditions Solitaires Intempestifs, Paris 2003, page 22.

abondamment au montage les ellipses temporelles permet de supprimer le devenir, l'évolution en créant des présents se succédant les uns aux autres qui se fondent sur un présent perpétuel.

Pour mieux comprendre cet acte d'énonciation exclusivement au présent de la télévision produit un effet bien particulier qu'a développé la linguistique guillaumienne. Ainsi, le linguiste de la théorie originale de la psychomécanique du langage considère finalement que c'est dans certaines circonstances d'énonciation que la forme « présent » en vient à signifier le moment de l'énonciation ; et c'est parce que cet emploi est le plus fréquent qu'on veut, à tort, reconnaître en lui la valeur spécifique de la forme alors qu'en fait, en vertu de cette dernière, il peut aussi bien correspondre à ce moment que ne pas y correspondre. Cette non-spécialisation se note dans la morphologie au niveau du signifiant. En effet, l'absence de suffixe temporel signifie qu'il n'est ni un passé ni un futur. C'est bien cette neutralité cinétique originelle qui constitue le signifiant en séparateur de la parcelle du passé et de la parcelle du futur, autrement dit qui le rend disponible pour n'importe quelle époque. Ainsi, l'emploi du présent dans un contexte passé ou futur serait tant prisé par la télévision parce que la datation de l'énoncé dépendrait alors du contexte, contexte qui jouerait un rôle déterminant dans l'ici-maintenant du téléspectateur placé devant l'écran.

2) Réception télévisuelle ou l'avènement du temps de la quotidienneté

Le spectacle télévisuel présente la caractéristique toute particulière d'être la première expérience spectatorielle à domicile. En effet, tandis que le cinéma exige un espace public, l'espace privé est dans le cas de la télévision le lieu de réception. Ce sous-espace construit un lieu spectatorial aux dimensions de l'individu : distance faible spectateur /écran positionnant les deux composantes du spectacle que sont le "donne à voir" et le sujet regardant. La catégorisation prive / public n'a plus de raison d'être pour la réception télévisuelle. De plus, le spectacle à domicile n'oblige pas au cérémonial. Le spectateur, insère dans son espace quotidien, regarde dans une enveloppe vestimentaire de confort, adopte des attitudes corporelles typiques de bien-être, position corporelle typique de la sphère privée. Dans cet espace, que nous pourrions qualifier de coquille, la contrainte du regard de l'autre n'existe pas.

Le spectateur est hors mise en scène. Le spectacle télévisuel est ainsi vécu dans la quotidienneté et l'intimité : la télévision impose le temps de l'ordinaire. A la différence des formes spectatoriennes traditionnelles, se produisant dans un espace clos dont les murs tracent la limite entre deux univers hétérogènes (le profane : le quotidien et le magique : la représentation cinématographique ou théâtrale), le télévisuel se donne à voir dans un espace ouvert, situé dans ce que l'on pourrait appeler l'espace sans qualité ou s'infiltrant les actes journaliers de la vie : déplacements, bavardages en surimpression de la parole médiatique, activités nutritionnelles plaçant le spectacle en situation de banalisation.

Si l'univers du spectacle est généralement marqué par une discontinuité double, celui de l'espace séparé du lieu privé, du moment réservé, et de l'espace quotidien, intime, la télévision, elle, fonde sa réception sur le temps de l'ordinaire, du domestique. Le spectacle télévisuel est, lui, à la disposition du téléspectateur. L'écran en tant que devenir-image potentiel permanent, dispense un continuum d'images que ce dernier a le pouvoir de faire surgir ou disparaître à son gré, quand il le souhaite. L'irréversibilité temporelle du déroulement du spectacle explique l'ambivalence des sentiments du spectateur. L'irréversibilité écrit Jankélévitch est, au sens ontologique du terme « la temporalité même du temps ». L'instant est alors compris entre deux abîmes, antécédent et conséquent, « le presque c'est-à-dire quelque chose en instance de surgissement » et "le presque rien sur l'extrême bord du rien"»⁵⁷⁵. A la jouissance du présent se mêle ainsi l'appréhension de l'effacement. Avec le télévisuel, l'irréversible temporel n'a pas la même prégnance. Chaque émission est insérée dans un flot continu d'images qui perpétue le spectacle. Aujourd'hui avec le système de rediffusion, ou bien encore les vidéos à la demande, le téléspectateur peut voir et revoir ses séquences favorites, conjurant l'irréversible et s'appropriant le spectacle.

⁵⁷⁵ Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, édition Flammarion, Paris 1983.

3) La télévision comme fragmentation de l'espace public : l'avènement d'une communauté en souffrance

Aujourd'hui il semblerait que la télévision telle que nous l'avons connue jusqu'alors est en train de disparaître sous nos yeux sans que nous en ayons conscience. Au moment où les écrans se multiplient dans notre environnement, la télévision en tant que media semble paradoxalement s'effacer de nos vies. L'arrivée de nouveaux acteurs du numérique impose dès lors un nouveau modèle plus performant d'un point de vue économique et plus diversifié quant à l'offre d'images. Nous sommes donc à l'aube d'une révolution de société.

Jean-Louis Missika⁵⁷⁶, fin connaisseur de la télévision, montre comment la relation du spectateur à la télévision constitue le cœur de cette révolution en cours. Réutilisant les trois âges de la télévision selon le modèle emprunté à Umberto Eco, le sociologue détermine pour chaque âge un type de spectateur bien particulier. Ainsi, à la paléo-télévision correspond un spectateur soumis en raison de la rareté de l'offre. L'apparition des chaînes privées au milieu des années quatre-vingt inaugure une relation plus intimiste au téléspectateur : c'est la néo-télévision. Elle aura pour mission de créer du lien social, dans une société où celui-ci tend à s'estomper. Le téléspectateur se parle à lui-même à travers un jeu de miroir des *reality shows* ou des *talk-shows*. Cela sera cette même relation que cherche à approfondir le troisième âge de la télévision : celui que Jean-Louis Missika nomme l'âge de la *post-télévision*. Plus encore, la télé-réalité, abolissant la différence entre le moi qui regarde et celui qui passe à la télévision, devient le lieu par excellence où s'épanouit l'individu. Puis, l'arrivée de la vidéo à la demande (VOD), en mettant à mal les stratégies télévisuelles, va bouleverser le paysage. C'est alors le spectateur qui gère pleinement sa demande de télévision, se substituant ainsi à la fonction de médiation que remplissait la chaîne, processus de « démédiation » à travers lequel Missika programme la fin de la télévision.

Désormais le spectateur affirme la possibilité de faire lui-même ses images. La multiplication des *blogs* montre le succès de cette nouvelle possibilité éditoriale. L'émergence d'un nouvel individualisme télévisuel révèle une fragmentation à venir de notre espace public. Avec une offre toute-puissante, la télévision définissait jusque dans les années quatre-vingt-dix l'espace public. Or, ce dernier est sur le point

⁵⁷⁶ Jean-Louis Missika, *La fin de la télévision*, édition Seuil, Paris 2006.

d'échapper à son contrôle. Cette transformation se manifeste d'abord dans la mission première qui était celle de la télévision : retranscrire le débat citoyen. En effet, si le politique est encore l'objet de toutes les attentions de la télévision, c'est désormais pour sa personne et non pour son message. Pour s'en convaincre il suffit de se souvenir de la médiatisation de la dernière campagne présidentielle. Ce qui fait aujourd'hui de la télévision le média par excellence de l'expression de soi est aussi ce qui gomme toute possibilité de consensus dans le débat public.

De plus, il faut ajouter que les médias ont massivement aujourd'hui un regard dépolitisé sur la politique. Cela peut sembler paradoxal en ce moment de pré-campagne présidentielle où débats, discussion pour les primaires socialistes, n'ont cessé d'émerger sur les chaînes publiques (voire même privée) du petit écran. Ainsi, la sur-visibilité des politiques (individus) a subrepticement effacé le politique de la télévision. Ce regard qui n'est pas politique, que nous nommons ainsi avant de distinguer dans le non-politique ce qui relève précisément de l'apolitique et du dépolitisé. Or, qu'entendons-nous par « regard politique » qui s'exerce sur la politique ? Par politique, est désignée « une activité réglée de compétition pour le contrôle de positions au sein d'un système d'institutions et de rôles spécialisés, dont les acteurs revendiquent un changement programmé des rapports sociaux, et s'appuient sur des identités partisanses »⁵⁷⁷. Par « regard politique » ou point de vue politique ou schème de perception politique, sera entendu un regard (une grille de lecture) qui donne à voir la politique d'une part comme une activité différenciée du social, sectorisée, et d'autre part comme un ordre désireux de proposer un changement des rapports sociaux (dimension normative) en se basant sur des identités partisanses.

Dès lors, pourquoi quand les médias parlent de politique, il n'est pas véritablement question de politique, de sorte qu'ils usent de grilles de lecture dépolitisantes ? Pour répondre à cette question, nous reprendrons les deux points soulevés par notre tentative de définition : les médias et plus particulièrement la télévision ne donnent pas à voir la politique comme une activité spécialisée et les médias ne restituent pas à la politique ce qui la caractérise : ils lui ôtent ainsi ses dimensions normative et partisane. Ce faisant, ils ne lui confèrent pas ses autonomies symboliques et cognitives.

⁵⁷⁷ Annie Collovald et Erik Neveu, « *La critique politique du néo-polar* », in Jean-Louis Brigueat et Philippe Garraud, *Juger la politique. Entreprises et entrepreneurs critiques de la politique*, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

En effet, la télévision ne donne pas à voir la politique comme une activité spécialisée. En effet, elle ne procure pas les outils nécessaires à la compréhension de la politique, ainsi qu'aux relations qu'entretient cet univers codé et complexe avec le social. Autrement dit, la télévision n'apporte pas ou très peu d'informations sur les logiques sociales propres à l'univers politique. La politique telle qu'elle est présentée dans les médias télévisuels est, au contraire, à ce point enchâssée dans le social, qu'elle est souvent stigmatisée comme étant le modèle par excellence des dysfonctionnements du social. Le point de vue politique peut donc être identifié en recourant à un double critère : partisan et normatif. Les médias télévisuels peuvent bien discuter de politique et pour cela inviter des représentants politiques sur un plateau de télévision mais si le dispositif médiatique ne permet pas l'expression et le traitement de projets, la transformation des réalités sociales (dimension normative) et s'il ne permet pas non plus l'inscription de la politique dans une lutte partisane (dimension partisane), les professionnels de la télévision privent la politique de ses autonomies symbolique et cognitive, ils l'empêchent de se construire et de se légitimer comme une activité différenciée et autonome. La télévision prive ainsi la politique de ses dimensions constituantes normatives et partisans.

Nous sommes bien aujourd'hui confrontés à l'épuisement des formes courantes de traitement de la politique à la télévision, à l'essoufflement des formes de (re)présentation de la politique à la télévision. Ainsi, le traitement que la télévision fait subir à la politique ne permet pas au discours politique de remplir sa fonction qui est de réaliser le passage entre l'identification d'un Bien commun et des identités partisans, en formalisant un langage qui via des principes de vision et de division, traduise ce bien commun en objectifs et programmes. En d'autres termes, la télévision a opéré de multiples fractures au sein de la communauté, en dépolitisant son regard sur la politique et par extension sur la réalité, elle a fait éclater la notion même de communauté : le bien commun en voie de disparition, la notion d'individu est devenue omnisciente.

Ainsi, Hannah Arendt a très bien expliqué ce que peuvent devenir nos rapports à la communauté : « dans les conditions d'un monde commun, ce n'est pas d'abord la 'nature commune' de tous les hommes qui garantit le réel; c'est plutôt le fait que, malgré les différences de localisation et la variété des perspectives qui en résulte, tous s'intéressent au même objet. Si l'on ne discerne plus l'identité de l'objet, nulle communauté de nature, moins encore le conformisme contre nature d'une société

de masse, n'empêcheront la destruction du monde commun, habituellement précédée de la destruction de nombreux aspects sous lesquels ils se présentent à la pluralité humaine. C'est ce qui peut se produire dans les conditions d'un isolement radical, quand personne ne s'accorde plus avec personne, comme c'est le cas ordinaire dans les tyrannies. Mais cela peut se produire aussi dans les conditions de la société de masse ou de l'hystérie des foules où nous voyons les gens se comporter tous soudain en membres d'une immense famille, chacun multipliant et prolongeant la perspective de son voisin. Dans les deux cas, les hommes deviennent entièrement privés : ils sont privés de voir et d'entendre autrui, comme d'être vus et entendus par autrui. Ils sont tous prisonniers de la subjectivité de leur propre expérience singulière, qui ne cesse pas d'être singulière quand on la multiplie indéfiniment. Le monde commun prend fin lorsqu'on ne le voit que sous un seul aspect, lorsqu'il n'a le droit de se présenter que dans une seule perspective. »⁵⁷⁸

4) Utopie et réparation

Sans doute P.P.Pasolini avait vu juste lorsqu'il expliquait que la télévision était l'ennemie de la réalité, cette dernière ne fait que remplir l'homme de lui-même jusqu'à l'écœurement : alors qu'elle aurait pu être un formidable socle de garantie du bien commun cimentant la notion de communauté, elle n'a, au fond, que créé une communauté en souffrance, allant jusqu'au démembrement. La télévision a définitivement écartée l'idée de toute communauté et plus grave encore elle a ôté tout regard politique sur le monde en gommant toutes les rugosités et imperfection de la réalité. Sans doute également tous les actes artistiques de P.P.Pasolini, aussi désespérés soient-ils, sont tous des tentatives pour panser les plaies de notre communauté en souffrance. Sa pratique veut réparer et soigner, panser par la pensée⁵⁷⁹ nos blessures. En d'autres termes, Pier Paolo Pasolini ne fait que panser la béance entre le Moi et le monde, la blessure entre le Moi et autrui, la déchirure entre

⁵⁷⁸ Hannah Arendt, *La condition humaine in La condition de l'homme moderne*, édition Nathan, Paris 2010, page 37.

⁵⁷⁹ « Penser » et « panser » tire leur origine étymologique commune du bas latin de « pensare », qui signifie « réfléchir » et « peser ». Le terme « penser » aurait vu le jour dès la fin du X^{ème} siècle alors qu'il aurait fallu attendre le XVI^{ème} siècle pour voir apparaître « panser », spécialisation d'une variable orthographique du précédent. Aussi disait-on « panser de la plaie » au XIV^{ème} siècle.

le Moi et l'être : rupture qui originellement m'a constitué comme être-déterminé, c'est-à-dire comme « je ». Il nous propose ainsi un acte réparateur, celui d'une vitalité désespérée.

Ainsi, le cinéaste se donne pour tâche de recueillir, de maintenir vivante, de préserver une fragile promesse de l'utopie. Mais il s'agit là d'une utopie bien particulière, qui serait à définir en dehors des lieux communs habituellement liés à ce concept. Pour le sens commun, l'utopie est l'organisation d'une communauté en vue d'atteindre le bonheur pour tous, mais qui finit par s'avérer irréalisable et qui, de ce fait, perd toute valeur au niveau de la réalité. Selon cette conception, un utopiste serait alors un rêveur, quelqu'un qui, dans l'élaboration de ses plans ne tient pas compte de la réalité. Pourtant, l'utopie peut et doit être envisagée sous un autre angle. Ainsi, dans *Utopie et désenchantement*⁵⁸⁰, Claudio Magris écrit en ce sens « l'utopie c'est de ne pas se soumettre aux choses telles qu'elles sont et lutter pour ce qu'elles devraient être ». Ce court texte de C. Magris présente l'utopie et le désenchantement comme deux faces d'une même médaille et ce point de vue illustre parfaitement le rapport que Pasolini entretient avec l'utopie car selon l'auteur le seul lieu où l'utopie peut prendre racine est l'œuvre artistique.

Mais sans doute l'idée d'utopie chez Pasolini est intimement liée à une autre dimension de ce concept, une dimension qui enlace étroitement progrès et catastrophe (souvenons-nous de la métaphore pasolinienne de la lumière du futur blessante pour nos yeux). Paul Virilio s'inscrit également dans cette veine lorsqu'il présente le désastre « comme l'autre face du progrès »⁵⁸¹. Cependant cette perte de croyance en l'histoire n'entraîne pas une abolition de l'idée de l'espérance. L'utopie que met en place Pasolini est alors à concevoir en dehors d'une vision progressiste et positiviste de l'histoire. En ce sens, l'utopie chez Pasolini s'inscrit dans la fragilité d'un instant, elle est volonté de briser la compréhension linéaire, progressiste et évolutive de l'histoire : ici s'esquisse déjà l'ombre de Walter Benjamin et de son ange de l'histoire. En effet, l'auteur écrit que « l'image vraie du passé passe en un éclair. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance »⁵⁸². Benjamin évoque dans un autre texte de la dialectique à l'arrêt.

⁵⁸⁰ Claudio Magris, *Utopie et désenchantement*, édition L'Arpenteur, Paris 1999, page 11.

⁵⁸¹ Paul Virilio, *Désastre, l'autre face du progrès* in *Le Monde* 9 Décembre 2002.

⁵⁸² Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* in *Œuvres III*, Op.cité, page 430.

Ainsi, dans *Le Livre des passages*, il écrit : « l'ambigüité est la manifestation figurée de la dialectique, la loi de la dialectique à l'arrêt. Cet arrêt est utopie et l'image dialectique est donc une image de rêve »⁵⁸³. Ainsi, l'image dialectique serait une image fulgurante, et l'utopie pasolinienne se fonde en ce sens sur la possibilité même de son échec, telle l'allégorie de l'ange de l'histoire qui essaie désespérément de l'arrêter pour construire le passé, mais dont les ailes prises dans le tournoiement du progrès ne parviennent pas à se déployer. Chez Pasolini, cette image dialectique construite sur la figure du désastre crée précisément une possibilité de réparation, une force, celle toute benjaminienne dont la lueur serait « messianique ». Une possibilité, qui ne doit jamais perdre de vue la possibilité de son échec et qui est même constamment aux prises avec lui à l'image de la lutte de l'Ange de l'Histoire. L'utopie pasolinienne ne s'inscrit donc absolument pas dans le concept commun de l'utopie mais bien dans sa construction *d'une utopie malgré tout*, d'une lueur construite sur un désastre, et c'est de cette condition même que cette possibilité d'utopie est sans cesse remise en question.

Pasolini serait ainsi l'Ange de l'Histoire pour qui le progrès ne s'inscrit pas dans un déploiement en direction du mieux, bien au contraire. Le progrès est lié pour lui à la destruction, à la catastrophe. La particularité de cette allégorie est qu'elle donne la possibilité d'une compréhension non linéaire du développement historique. Il nous semble que c'est bien dans cette possibilité que réside l'acte fondamental de réparation de l'œuvre pasolinienne. Elle « corrige » une vision hégémonique de l'histoire en y révélant ses discontinuités, ses failles. Cette réparation traduirait alors l'idée que « le progrès ne se situe pas dans la continuité du processus temporel mais dans ses intermittences, là où quelque chose d'authentiquement nouveau se fait sentir pour la première fois avec la sérénité d'un nouveau matin »⁵⁸⁴.

⁵⁸³ Walter Benjamin, *Le Livre des passages*, édition du Cerf, Paris 1989, page 43.

⁵⁸⁴ Walter Benjamin, *Le Livre des passages*, *Op.cité*, page 492.

« La nuit est aussi un soleil »

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883).

« Au fond, faire du cinéma est une question de soleil »

P.P.Pasolini, *Le pause di Mamma Roma in Il giorno*, Roma 1962, repris dans Pier Paolo Pasolini, *Ecrits sur la peinture*, édition Carré Arts et esthétique, page 34.

CONCLUSION : La fin de l'histoire ou le pari de l'inactuel pour topographier le présent

Pier Paolo Pasolini fut un poète, essayiste, cinéaste, auteur dramatique et aussi un personnage public. Quelqu'un dont l'œuvre et les actes ont marqué la vie artistique et la vie politique italienne des années cinquante, soixante et soixante-dix. Pasolini a travaillé à expliquer ce qui se jouait à ce moment-là de notre histoire : l'entrée dans la société de consommation de masse avec les conséquences humaines et écologiques, la révolution médiatique, surtout peut-être la disparition de la révolution comme horizon politique. L'œuvre pasolinienne ne sait pas séparer l'art de la vie. Elle a la forme du serpent qui abandonne ses différentes peaux, c'est une œuvre faite de strates, de métamorphoses qui n'efface pas les étapes de son développement, comme l'homme lui-même : fougue, convulsion, emportement. Un des symptômes chez Pasolini de cette in-séparation du vécu et de l'art est sans doute l'importance de sa production journalistique. Signés de la même main que celle qui signe les poèmes et les films, ses articles viennent confirmer que Pasolini ne pouvait pas, ne voulait pas, effacer ou consumer sa personne dans l'art. Il devait, au contraire, prendre le risque de se jeter dans le présent, ce risque de la rédaction et du commentaire d'actualité. Ce qui était toujours une manière d'y ramener son corps : « *gettare il proprio corpo nella lotta* »⁵⁸⁵.

Jeter son corps dans la lutte cela veut dire appréhender le monde en étant extrêmement vigilant aux mouvements de l'histoire, c'est en quelque sorte agir à

⁵⁸⁵ P.P. Pasolini, *Qui je suis*, Op.cité, page 58. Nous pourrions traduire cette phrase par « jeter son corps dans la lutte ».

contre-courant de sorte à brutaliser son propre corps. En effet, il y a dans le mot *jeter* cette idée d'une projection brutale vers l'extérieur comme si le corps pasolinien était propulsé, éjecté de son intimité pour se mêler au monde, c'est bien ce corps (autrement dit le plus intime, les entrailles, la chair) qui doit intervenir dans ce présent.

Or, le risque de lancer brusquement son corps dans le monde est de le voir tour à tour idolâtrer puis mis à mal. L'œuvre pasolinienne est à l'instar de ce corps, en mutation permanente, car elle est faite de chair, de matière vivante : c'est ce que nous avons voulu montrer dans ce travail. Si le sentiment de l'histoire pasolinien est selon nous le moteur de sa création, ce sentiment changera : ainsi dans la trilogie romaine, l'histoire sera supplantée par la survivance d'un temps immémorial, un temps qui pourtant s'effrite déjà dès *Mamma Roma*. La trilogie antique sert de dernier rempart contre l'expulsion des corps vers le temps imposé par la toute jeune société hédoniste c'est-à-dire en termes pasoliniens le temps historique, celui qui exerce une pression sur les corps minoritaires, ce temps historique est désacralisant.

Chez Pasolini, ce risque n'a pas été affirmé comme quelque chose que l'artiste ferait en plus, mais ce que l'artiste devait faire nécessairement, son être même : se risquer, faire un pari. Se rendre sur-présent pour que l'abstraction de l'actualité revienne se heurter sur de la présence : de la chair et de l'esprit. Le Pasolini de la trilogie romaine (surtout avec *Accattone*) est le désir, la chair, de ce qu'il nomme dans ses textes son « amour fétichiste pour la réalité ». L'idéologie, la lutte des classes, l'analyse rigoureuse des formes nouvelles du capitalisme dès la fin des années soixante est toujours une manière de sauver les corps qu'il aime. Ces corps qu'il désire dans les années soixante sont ceux des paysans, des sous-prolétaires romains, puis plus tard, quand la société de consommation les aura tout à fait effacés derrière un corps unique, ce sera ceux du tiers-monde, jusqu'à l'affirmation terrifiante de 1975 qu'il n'y aura bientôt plus aucun corps nulle part, seulement des objets : « la tragédie est qu'il n'y a plus d'êtres humains, mais d'étranges machines qui se cognent les unes contre les autres. Et nous intellectuels, nous consultons l'horaire des trains de l'année passée ou d'il y a dix ans, puis nous nous disons : comme c'est étrange, mais ces deux trains ne passent pas là, et comment se fait-il qu'ils se soient fracassées de cette manière ? »⁵⁸⁶.

⁵⁸⁶ Pier Paolo Pasolini, *L'ultima intervista* (1^{er} Novembre 1975), de Colombo et Ferretti, édition Allia, Paris 2010, page 10.

Revenons un instant sur la citation originaire de notre recherche : « *Le Temps est hors de ses gonds...* »⁵⁸⁷. Or, nous le rappelle Gilles Deleuze « les gonds, c'est l'axe autour duquel la porte tourne. Le gond indique la subordination du temps aux points précisément cardinaux par où passent les mouvements périodiques qu'il mesure. Tant que le temps reste dans ses gonds, il est subordonné au mouvement extensif : il en est la mesure, intervalle ou nombre »⁵⁸⁸. Si chez Pasolini le temps est hors de ses gonds, il n'est donc plus mesure et intervalle, mais devient un sentiment intensif, intense fondateur d'un rapport à l'histoire relevant de l'ordre de la furia en ce sens qu'il ne peut se mesurer. Au terme de notre recherche, nous avons compris à quel point l'œuvre cinématographique de Pasolini s'élabore dans une attention constante aux événements de son époque. Ainsi, chaque film des trois grandes étapes que nous avons mis en avant semblent être une réponse au sentiment de l'histoire pasolinien. Ce travail a donc cherché à éclairer la relation du film (de chaque film) à son époque dans l'œuvre du poète. Dès lors pour prendre la mesure de la relation étroite qui unit le film à son époque en ce sens qu'il serait à chaque fois une réponse contre un système imposé par l'époque. A ce propos, ce rapport ne situe pas uniquement dans un film, mais bien dans le filmer. Qu'est-ce à dire ? Que ce rapport est fondateur d'une pratique filmique toute particulière, que le travail de la caméra est fonction de son rapport à l'époque.

Au fil de nos recherches, nous avons vu comment l'avant histoire (ce temps pré-historique) est le temps de l'adolescence et de la poésie, notamment avec *Accattone* (première partie). Ainsi, lorsque Pasolini mentionne l'histoire dans son texte, c'est pour mieux dénoncer la valeur d'instrument de domination politique de cette conception du temps des hommes. En prenant le contre-pied de cette histoire officielle et en s'intéressant à ceux qui en sont déshérités, le poète s'appuie sur un imaginaire de mutations géologiques : d'abord, l'être avant l'histoire comme relation poétique au monde avec la trilogie romaine, puis le mythe en substitution de l'histoire comme avertissement comme l'hégémonie du présent (deuxième partie) et enfin l'histoire vécue sous le mode de l'apocalypse, véritable crise de l'histoire (troisième

⁵⁸⁷ Shakespeare, *Hamlet*, acte I, scène 5, *Op.cité*.

⁵⁸⁸ Gilles Deleuze, *Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne in Critique et clinique*, Les éditions de minuit, Paris 1994, page 40.

partie). Tout ce parcours nie la perspective d'un changement historique. Si l'œuvre pasolinienne est en rupture avec l'histoire, elle n'en continue pas moins d'assumer une forme de relation à l'époque : ses films jouent le rôle d'un contre-pouvoir opposé au temps présent, dénoncé lui comme hostile.

La relation que propose le cinéaste avec le passé propose non une fuite hors du présent, mais une alternative aux conceptions traditionnelles du temps de l'histoire. Débarrassé de la séduction nostalgique, le passé délivre ses ferments d'avenir. Le choix de Pasolini est donc de ne pas se soumettre à l'attitude de céder « le trésor de l'humanité » en échange « de la piécette de l'actuel », bien au contraire. Il fait partie de ceux qui ont à cœur « d'explorer des possibilités radicalement différentes, fondées sur le discernement et le renoncement. Dans leurs bâtiments, leurs tableaux et leurs récits, l'humanité s'apprête à survivre, s'il le faut à la civilisation »⁵⁸⁹. Voilà, la belle description de Walter Benjamin, voilà comment nous pourrions définir ce choix risqué du cinéaste : aimer l'humanité, défendre sa survie contre le règne de la civilisation, du progrès pourrions-nous ajouter.

Ainsi, l'œuvre de Pasolini nous regarde avec les visages de ces hommes dont il a prévu puis vécu la disparition. Elle nous regarde depuis toujours avec son visage à lui, cette manière unique de dire « je suis, et que vous le vouliez ou non, toute pensée part du corps et s'arrête à d'autres corps ». Voilà, sans doute pourquoi, Pasolini hante et convoque encore aujourd'hui. Il rappelle que tout homme, même minoritaire, est celui à qui, le poète peut et doit parler, un frère, l'autre, un corps vivant. Ce tutoiement est rare, d'essence politique car c'est toujours pour sauver l'autre que l'on pense. Maintenir l'autre comme être de désir, maintenir la différence de l'autre, sa culture propre, son apparence, sa sexualité, sa conscience d'être autre, c'est sans doute le rêve politique de Pasolini. Ainsi, Pasolini construit un véritable appareil, au sens de Jean-Louis Déotte⁵⁹⁰, c'est-à-dire un ensemble technico-esthétique capable de faire époque car son geste d'inscription dans le dispositif d'enregistrement cinématographique ne s'effectue que sous le mode critique d'une profanation, d'un déphasage, d'un décodage, d'un désenchantement ne pouvant s'actualiser qu'à

⁵⁸⁹ Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, Op.cité, page 372.

⁵⁹⁰ Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, éditions L'Harmattan, collection Esthétique, Paris 2007.

partir d'une praxis rédemptrice à rebours de tous les usages conformes. Rédemptrice, car seule capable de ruiner les lumières du strass des icônes paradant au sommet des dispositifs cinéma, retournant et dénudant leur aura jusqu'à la racine de leur apparat, de leur apparition, c'est-à-dire littéralement jusqu'à ce qu'elles disparaissent, ocellées de noir dans un brouillard de formes libérant notre perception de l'innervation propre à la prédation du Pouvoir, nous éblouissant de ténèbres jusqu'à ce qu'enfin les figures opprimées du passé ressurgissent comme traces du Sacré revenues pour hanter et faire valoir leur exigence messianique aux vivants telles des fantômes émergeant de l'obscurité.

Le monde que Pasolini tente d'élucider est le nôtre, alors que lui, se tient au seuil d'une transformation : la société de consommation de masse et ses conséquences anthropologiques ; la faiblesse du politique face à l'économique. Son exigence est furieuse et intempestive, mais en même temps vécue et affirmée par le poète comme naturelle, avec laquelle il lutte pour maintenir une position, et donc un à-côté, un frein aussi, à partir de quoi penser le présent. Il construit ainsi un dispositif destiné à émettre des diagnostics sur le présent, autrement dit à statuer sur l'époque. La lucidité dont il fait preuve pour comprendre cette mutation est exceptionnelle. Mais elle peut conduire aussi à une forme de désespérance. Cette machine à diagnostics est empreinte d'un pessimisme radical, mais pourtant éclairé. Quiconque fréquentera trop assidûment Pasolini sera tenté à un moment de lui en vouloir d'être si exact dans la description de notre monde devenu irrespirable. Et il est vrai que le poète ne propose pas à proprement parler de solutions. Parce que pour le cinéaste, la question n'est pas de résoudre, de suturer la faille, mais au contraire de la maintenir béante, et donc d'empêcher de faire croire qu'il n'y a pas de déchirure. Car les déchirures existent et pour Pasolini c'est là l'essentiel. L'Italie dans laquelle il vit (que dire maintenant ?) est un monde de plus en plus homogénéisé et aseptisé où les contradictions, les différences culturelles, linguistiques, sociales tendent à être dissimulées. Cette dissimulation est mouvement de l'Histoire faite par les puissants, un processus réel qui élimine des possibilités d'existence infinie, et que Pasolini nomme génocide. Ce processus est servi ou masqué par des discours, dont la fonction consciente ou inconsciente, est de faire disparaître cette dimension génocidaire. Faire croire qu'il n'y a pas de déchirure, faire disparaître le problème dans son discours et non dans le réel, remplacer ce qui est par ce qui est dit : c'est bien là *la tactique*

d'étouffement du réel par les discours médiatiques de notre époque. La parole rapportée, les commentaires sur-présents gommant la matière rugueuse du réel, sans doute est-il plus facile de le maîtriser car le réel devient discours uniforme et lisse, effaçant ainsi toute volonté de puissance de vie.

L'œuvre pasolinienne, elle, est viscéralement attachée à la vie, à son jaillissement brut, tel du pétrole. Cette vitalité se retrouve paradoxalement au sein même de son pessimisme, car en effet, c'est un pessimisme qui se déchire lui-même ou qui s'inverse : car il laisse toujours ouverte la possibilité d'un instant sauvé (voire *Salò*), d'un geste, d'un événement, d'une irruption qui manifeste que l'histoire demeure ouverte et donc que des possibles politiques peuvent advenir. Aujourd'hui, triomphe partout le non sur le oui, la réaction sur l'action. Nous avons permis l'avènement de la perte de l'agir, c'est-à-dire accélérer la perte de l'explosion de la vie jusqu'à institutionnaliser la réaction comme unique mode de vie. Pourtant, la réaction est négative, négation même de la vie et de l'action. Pasolini, lui, n'a fait que dire oui à la vie. Un acquiescement sans retenue, fait avec tendresse, dans un geste empreint de douceur, avec cette façon de dire « oui » que Pasolini a lui-même magnifiquement décrit à propos des Indiens comme une révélation, et il nous semble que ces mots le décrivent tout aussi bien⁵⁹¹.

Ces discours d'effacement du réel sont pour le poète la cible première de ses attaques. Pasolini est donc celui qui pointe le doigt dessus non pour résoudre mais pour diviser, pour que soit maintenu l'hétérogène. Son amour de l'autre a besoin de cet hétérogène, d'un réel divisé et divers. Plus que transformer le monde donc, il s'agit de le comprendre, de le maintenir disponible à la pensée et au désir. Préserver non ce qui est acquis, mais ce qui divise : *savegarder un réel non réconcilié*. Penser le réel dans la séparation, c'est-à-dire mettre en place *une pensée politique du vivant*, voilà ce que nous offre l'œuvre pasolinienne. Dès lors, l'œuvre que nous propose Pasolini semble faire écho à cette séquence de *Roma* de Fellini⁵⁹² (« *Fellini, il danse* »⁵⁹³) dans

⁵⁹¹ Nous renvoyons le lecteur aux très belles pages intitulées *Une révélation : la manière dont les Indiens disent oui*, in *L'odeur de l'Inde*, édition Folio, Paris 2001, pages 43/4. « Il suffit de considérer leur manière de dire oui. Au lieu de hocher la tête comme nous, ils la secouent, comme quand nous disons non.(...) la tête monte et baisse, comme légèrement détachée du cou et les épaules ondulent également un peu (...) Vues de loin, les foules indiennes restent gravées dans la mémoire, avec ce geste d'assentiment, et le sourire enfantin et radieux dans le regard, l'accompagnant toujours ».

⁵⁹² Federico Fellini, *Roma*, réalisé en 1972, le film est également connu sous le titre *Fellini-Roma*.

laquelle lors des travaux de construction du métro de la ville, des ouvriers du chantier découvrent ingénus, des fresques romaines dans un état de conservation parfaite. Mais, en quelques minutes, la lumière fait disparaître irrémédiablement les couleurs et les fresques s'effacent pour toujours sous le regard impuissant de ceux qui viennent de les découvrir. Il y a dans cette fable, nous semble-t-il, toute la dimension tragique de ce que Pasolini n'a cessé de traquer, la disparition d'un monde où la réalité, la beauté et la vérité étaient confondues, un monde habité par le rire, le chant et la poésie. Pasolini, lui, ne danse pas. Il vit et « pleure un monde mort. Mais moi qui pleure, je ne suis pas mort »⁵⁹⁴. *Pleurer un monde mort*, la suite du poème nous le dit, ce n'est pas pour Pasolini se laisser engluer dans le charme romantique de la nostalgie : c'est chercher dans sa chair et son esprit la force de blasphémer encore de dire non « à cette réalité qui nous a enfermés dans sa prison »⁵⁹⁵. Son œuvre cinématographique est ainsi, telle un souffle, habitée par une force vitale originelle venue d'un autre temps, un souffle intempestif, porteur de vie. C'est donc une œuvre qui vise à topographier le présent en déployant une série de questions sur la déperdition, la perte. Ainsi, il nous questionne : jusqu'à quel point sommes-nous coupés de ce qui dans le passé, dans la condition populaire, pourrait constituer un terreau nourricier ? Jusqu'à quel point sommes-nous perdus au sens de désorientés puisque que nous sommes tombés dans la brèche qui s'est ouverte entre le passé et le futur, mais aussi entre le présent et l'avenir pour reprendre le vocabulaire d'Hannah Arendt ?⁵⁹⁶ Jusqu'à quel point avons-nous perdu la capacité d'habiter la durée, c'est-à-dire de faire de nos vies un domaine d'expériences, d'actions, de transmissions ? Mais c'est aussi malgré tout, et au nom de son amour pour la réalité, une œuvre qui vise à réparer, à panser les plaies de ce qui s'est trouvé démembré par la catastrophe de la mutation anthropologique : la possibilité de retrouver un temps du passage où passé mythique et présent se nourrissent mutuellement.

⁵⁹³ Le Fellini danseur est celui décrit par Orson Welles lorsqu'il est interviewé dans *La ricotta*.

⁵⁹⁴ Pier Paolo Pasolini, *Violata in Poésies à Casarsa*, 1974, édition Poésie Gallimard, Paris 1996.

⁵⁹⁵ Pier Paolo Pasolini, *Op.cité*.

⁵⁹⁶ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, édition Gallimard, Paris 1972.

Dans une intervention pour la réhabilitation du peintre Romanino⁵⁹⁷, considéré comme « un petit maître » par les contemporains du cinéaste, Pasolini écrit en 1965 : « Romanino était ce que sa culture ne lui permettait pas d'être. (...) Il a été quelque chose hors de son temps ; dans le temps et l'histoire. (...) Il est donc plus moderne que ce que la société et la culture italiennes de son temps lui consentaient, et il échappe à cette restriction culturelle historique de manière parfois désordonnée, y compris par cette façon de préfigurer les types picturaux et les conventions des structures picturales futures »⁵⁹⁸. Au fond, Pasolini ne serait-il pas lui-même ce que sa culture lui interdisait d'être ? Il serait en ce sens « le poète d'une civilisation non encore apparue »⁵⁹⁹, voilà sans doute le legs, ou plus précisément le remède que nous a laissé Pasolini. C'est-à-dire un homme en lutte contre son temps, contre la culture de son temps mais en faveur d'une action sur son temps : le présent. Cette intempestivité ne se justifie aucunement ici par une négation du temps présent prônant un retour au passé (une vision passéiste du monde comme le lui reprochait Moravia), mais un geste en faveur du maintien de la volonté de puissance de la vie. Il n'est pas le poète du passé, mais le poète du retour au présent comme instinct d'animalité.

Ainsi, son rapport au passé pourrait s'exprimer ainsi « le passé, c'est comme l'étranger : ce n'est pas une question de distance, c'est le passage d'une frontière »⁶⁰⁰. D'ailleurs, Pasolini le disait lui-même : « un auteur ne peut être qu'un étranger sur une terre hostile : il habite en effet la mort au lieu d'habiter la vie, et le sentiment qu'il suscite est un sentiment, plus ou moins fort, de haine raciale »⁶⁰¹.

L'œuvre pasolinienne se déplace au-delà de la frontière, entendre le passé comme une zone géographique à franchir. Le sentiment de l'histoire de Pasolini se construit alors sur un mode diachronique, qui n'est pas sans rappeler les conceptions

⁵⁹⁷ Girolamo di Romano, dit le Romanino (1484/1487 ? -1566) est un peintre qui travailla à Brescia, puis à Venise.

⁵⁹⁸ P.P. Pasolini, *L'art de Romanino et notre temps*. Débat du 7 Septembre 1965 in *Ecrits sur la peinture*, Op.cité, page 54.

⁵⁹⁹ René Char à propos de Rimbaud, dans le magnifique texte intitulé *En 1871*, disponible dans *Recherche de la base et du sommet*, édition Gallimard, collection Poésie numéro 77, Paris 2001.

⁶⁰⁰ Chris Marker et Michel Butor, *Le Dépayés*, édition Herscher, Paris 1982, page 93.

⁶⁰¹ P.P.Pasolini, *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, édition Payot, Paris 1976, page 246.

de Kracauer. En effet, dans son étude *Temps et histoire*⁶⁰², il remet en question de façon radicale le primat de l'étude diachronique en histoire contestant la prétention qu'elle a d'intégrer les événements ressortissant à tous domaines de la vie en un processus intelligible, unitaire, cohérent à tout moment de l'histoire, en postulant que tous les événements simultanés sont également marqués par la signification de l'instant où ils se produisent.

Or, affirme Kracauer, cette conception de l'histoire encore marquée par l'idée hégélienne de « l'esprit objectif », même si elle tend à s'en détacher, occulte le fait que la simultanéité dans le temps n'est qu'une apparence de simultanéité et donc que l'histoire est la coexistence de simultané et de non-simultané⁶⁰³. C'est bien dans cette lignée que s'inscrit la praxis pasolinienne car pour découvrir la véritable historicité des phénomènes, il est nécessaire la rencontre de la diachronie et de la coupe synchronique. C'est bien en ce sens, que le passé est le passage d'une frontière. Il faut donc utiliser le passé dans toute sa richesse pour éclairer notre présent et le comprendre plus profondément. Parce que le caractère d'un événement dépend aussi bien dans sa réalisation dans le passé que de son actualité, il faut désormais l'envisager selon le sens qu'il prend rétrospectivement pour l'observateur, c'est-à-dire comme maintien de la tradition comme force révolutionnaire. Le passé chez Pasolini ne peut pas prendre valeur d'exemplarité héroïque, d'harmonie, mais ne peut que renouer avec la nouveauté contestataire, ce qu'il y a de vivant dans la tradition au sens d'Adorno « ce qui est resté sur le bord du chemin, délaissé, vaincu, et que l'on rassemble sous le nom de vieilleries »⁶⁰⁴. Pier Paolo Pasolini élabore pour le présent de son époque une expérience de l'histoire qui est neuve et spécifique, ce qui n'est pas sans rappeler le matérialisme historique benjaminien : il possède une conscience du présent qui rompt la continuité de l'histoire. Ainsi son cinéma veut « ébranler le sens du monde, y déposer une interrogation directe, à laquelle par un dernier suspens, (il) s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donnons, en y apportant son histoire, son langage, sa liberté ; mais comme l'histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde est infinie : on ne cesse

⁶⁰² Siegfried Kracauer, *Temps et histoire in Zeugnisse*, Theodor W. Adorno, Zum 60, Francfort 1963, page 50-64.

⁶⁰³ Siegfried Kracauer, *Poétique et herméneutique III*, édition W.Iser, Munich, 1966, page 569.

⁶⁰⁴ Theodor W. Adorno, *Sur Walter Benjamin*, édition Gallimard, Paris 2001, page 69.

jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse : affirmés puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure »⁶⁰⁵. Voilà le caractère intempestif de l'œuvre.

Cette question se dresse devant nous telle un spectre, « *trainée fantasmagorique du réel* »⁶⁰⁶ des oubliés : la vitalité, l'animalité de la vie. L'attitude pasolinienne qui consiste à rechercher dans les lointains passés et le présent de son époque, les restes de la vitalité rétablit entre l'histoire et ses oubliés une relation réciproque. Au fondement de celle-ci se trouve la conscience qu'a d'elle-même une génération qui vit sa modernité non plus comme opposition aux temps anciens, mais paradoxalement en désaccord et en décalage avec le temps présent, pensé comme manifestation de l'inachèvement de son propre temps. Un présent où une voix lointaine murmurerait : « tu ne saurais être né à une meilleure époque que celle où tu as tout perdu »⁶⁰⁷.

Au fond, peut-être est-ce le soleil, la lumière ou plutôt devrions-nous dire le scintillement lumineux qui caractérise le mieux l'œuvre du poète. Un scintillement car de fait pour scintiller il faut l'espace d'un très court instant s'éteindre pour ensuite briller de nouveau et ainsi de suite sans relâchement, à la manière d'un battement cardiaque, ou bien encore d'une luciole. Il ne s'agit pas d'être écrasé par la lumière mais rendre au soleil sa complétude c'est-à-dire lui redonner l'ombre qu'il crée irrémédiablement grâce à son existence. Le cinéma est justement né du pacte sacré entre la lumière et l'ombre. Or, aujourd'hui comme l'avait pressenti P.P. Pasolini avec son allégorie de la disparition des lucioles l'image cinématographique a subi une métamorphose anthropologique. Désormais c'est le tout voir, cette voracité du consommer qui l'emporte. Certes, il existe encore des films qui résistent qui restituent la part de l'ombre, c'est-à-dire le hors-champ. Si cette mutation a été possible, elle l'a surtout été par l'avènement de la télé-réalité. C'est bien elle qui a changé les mœurs des téléspectateurs, qui confondent ensuite le cinéma et le spectacle télé. Désormais on prêche l'ère du tout visible, l'intérieur devient chose publique, l'obscurité s'efface

⁶⁰⁵ Roland Barthes, « *Avant-propos* » *Sur Racine*, édition Seuil, Paris 1979, page 11.

⁶⁰⁶ Nous empruntons cette belle expression à Roland Barthes, in *Sade, Fourier, Loyola*, édition Seuil, Paris 1971, page 101.

⁶⁰⁷ Simone Weil, *La Pesanteur et la grâce*, édition 10/18, Paris 1962, page 177.

de façon fulgurante contre cette tache de lumière aveuglante, qui se donne comme la réalité. Si le cinéma repose sur cet équilibre fragile de croyance et de doute pour le spectateur, la télé-réalité et autres programmes télévisuels se donnent comme exacte copie de la réalité, et c'est bien ici, que se produit un glissement dangereux. Au spectateur-interface se substitue le téléspectateur maître. C'est ici l'enjeu de cette mutation : la conquête du pouvoir, on est passé du politique au pouvoir. L'image n'est plus cette lueur passante, fugitive baudelairienne, bien au contraire, elle est celle qui reste, figée, ne proposant aucune voie échappatoire, aucune alternative.

Pourtant, tout le monde semble s'accorder aujourd'hui, pour dire que l'image est au cœur de notre culture, c'est-à-dire de nos barbaries (la première fois que la télévision retransmit en direct des actes barbares fut le massacre de Timisoara, massacre se révélant par la suite monté de toute pièce), de nos appareils politiques. Les images constituent, aujourd'hui plus qu'autrefois, des outils politiques considérables. Leur efficacité semble de plus en plus immédiate. Il faut donc de toute urgence développer un regard critique sur les images afin de déceler ce passage du politique au pouvoir. Ce regard critique ne serait ni une acceptation béate, ni un refus obstiné, mais bien une vigilance permanente. Parce qu'en réalité, il n'y a pas d'ontologie à faire sur ce qu'est « l'image ».

Dire l'image, c'est penser quoique l'on fasse de façon métaphysique. S'il y a une image, il n'y a qu'une image comprise dans sa relation avec les autres. De façon métaphysique est ici à entendre selon la réflexion de Lacan (adressée à Heidegger) selon laquelle « la métaphysique n'a jamais rien été et ne saurait se prolonger qu'à s'occuper de boucher le trou de la politique ». L'image aurait ainsi un double régime un bouche trou métaphysique et un trou politique, ou bien encore elle est voile et déchirure dans le voile, sublimation et désublimation. Les images pasoliniennes sont bien des trous politiques dans le tissu de l'histoire italienne, des trous parce qu'elles déchirent les pouvoirs en place, politique parce qu'elles mettent en jeu les pouvoirs de l'imaginaire mais aussi ce qui surgit de l'effraction du réel. Politique encore car elles permettent un échange, une tension avec le spectateur. Image endeuillées de la survivance du passé et scellée d'une vitalité vorace du présent, les images pasoliniennes nous ouvrent à la dimension du politique.

Une dimension du politique, qui, aujourd'hui a disparu au même titre que les lucioles pasoliniennes avec l'avènement de la consommation de tout, même de l'image. Il faut ainsi distinguer le politique et la politique. Faire de la politique c'est agir

dans le politique comme ce qui est constamment présupposé, ce que nous pratiquons tous. Mais le politique est complexe, il n'est pas immédiatement transparent parce que l'actif et le passif se mêlent en lui. Saint-Just remarque amèrement que « la tragédie aujourd'hui c'est le politique » : le tragique c'est l'impuissance, ce à quoi on ne peut échapper, « on ne s'évade pas » se lamente Rimbaud. C'est que dans le politique l'homme reçoit une nature et devient autre chose par la place qu'il tient dans le système, ce qui n'est pas sans rappeler la conception pasolinienne du scénario comme *structure tendant à être une autre structure*⁶⁰⁸. Le politique nous offre donc la possibilité d'un déplacement du sens, d'un déplacement poétique. C'est en ce sens que le politique rejoint le poétique. Le politique est ainsi une sorte d'objet structural, un peu à la façon du destin antique.

« Je ne vois qu'une chose : que va bientôt mourir l'idée de l'homme qui apparaît dans les glorieux matins de l'Inde ou de l'Italie »⁶⁰⁹ alertait Pier Paolo Pasolini. Quelques années plus tard, en 1969, le cinéaste relate un rêve étrange qu'il raconte dans *Il Tempo*. Il rêve que « les monuments, les choses anciennes, faites de pierres ou de bois ou d'autres matériaux, les églises, les tours, les façades des immeubles, tout cela, rendu anthropomorphique et comme divinisé dans une Figure unique et consciente, s'est aperçu qu'il n'était plus aimé et qu'il survivait et décide alors de se suicider ». Ces quelques mots ne sont pas sans évoquer la description de l'Ange de l'Histoire que fait Walter Benjamin du tableau de Paul Klee. Malgré sa lutte acharnée à se débattre contre la tempête du progrès, l'Ange ne voit que ruine, décombres, désastres. Pasolini est un peu cet Ange de l'Histoire qui a lutté contre la catastrophe éminente d'un progrès annoncé comme bien être général pour tous. Pasolini est en ce sens celui qui survit à sa culture, c'est à dire « celui qui, vivant, ne vient pas à bout de la vie, a besoin d'une main pour écarter un peu le désespoir que lui cause son destin (...) mais de l'autre main, il peut écrire ce qu'il voit sous les décombres, car il voit autrement et plus de choses que les autres, n'est-il pas mort de son vivant, n'est-il pas l'authentique survivant ? »⁶¹⁰.

⁶⁰⁸ Pier Paolo Pasolini, *Le scénario comme structure tendant à être une autre structure*, in *L'expérience hérétique- langue et cinéma*, édition Traces/ Payot, Paris 1976, page 156.

⁶⁰⁹ Extrait de *Nouvelle poésie en forme de rose (1961-1964)*, in *Pier Paolo Pasolini Poésies 1943-1970*, édition Gallimard, Paris 1990, page 437.

⁶¹⁰ Franz Kafka, *Journal, 19 Octobre 1921*, in *Œuvres complètes, Tome VI*, édition Cercle du livre précieux, Paris 1964, page 406.

Le poète semble ainsi être l'unique survivant de son époque, comme s'il était jeté dans une époque qui n'est pas la sienne, avec ce sentiment d'étrangeté propre à chaque exilé. Ainsi *Pasolini est en exil de son temps*. Les plus petits, pour accéder à ce bien être ont renoncé à leurs rêves pour adopter ceux de la classe dominante. Ce faisant, ils ont perdu toute culture qui leur était propre. Pasolini commente ainsi son rêve : « les choses sont absolues et rigoureuses comme les enfants et ce qu'elles décident est définitif et irréversible. Si un enfant sent qu'il n'est pas aimé et désiré - s'il se sent 'en trop' - inconsciemment il décide de tomber malade et de mourir. Et cela se produit. Ainsi font les choses du passé, pierres, bois, couleurs ». La lente agonie des choses anciennes était pour Pasolini une allégorie de la mort de la culture, de la mort du passé.

Après ce parcours de réflexion, il nous semble pourtant que l'inactualité de ses œuvres marque dans le même temps leur extrême contemporanéité. Car « l'inactuel c'est le contemporain »⁶¹¹ disait Nietzsche. Ainsi, est contemporain⁶¹² celui qui vit le présent sous le mode du déphasage, celui qui n'adhère pas aux prétentions du présent, et devient en ce sens inactuel. Mais c'est justement cet écart, cet anachronisme qui lui permet plus que tout autre de percevoir et de saisir son temps.

« L'objection qui pourrait être adressée au Pasolini de la « disparition des lucioles » serait énonçable en ces termes : comment peut-on déclarer la mort des survivances ? N'est-ce pas aussi vain que de décréter la mort de nos hantises, de notre mémoire en général ? N'est-ce pas s'abandonner à l'inférence fatiguée qui va d'une phrase comme *le désir n'est plus ce qu'il était* à une phrase comme *il n'y a plus de désir* ? Ce que le cinéaste avait été si magistralement capable de voir dans le présent des années cinquante et soixante - les survivances à l'œuvre et les gestes de résistance du sous-prolétariat dans les *Chroniques romaines*, dans *Accattone* ou dans *Mamma Roma* - il l'aura perdu de vue dans le présent des années soixante-dix. Dès lors, il ne voyait plus comment l'Autrefois vient percuter le Maintenant pour produire la petite lueur et la constellation des lucioles. (...) Ce qui avait disparu en lui était la capacité de voir - dans la nuit comme sous la lumière féroce des projecteurs - ce qui n'a pas

⁶¹¹ Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles*, Op.cité, page 72.

⁶¹² « La contemporanéité est (...) la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme », Giorgio Agamben. Nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage complet de l'auteur. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, édition Petite Bibliothèque, Paris 2008.

complètement disparu et, surtout, ce qui apparaît malgré tout comme nouveauté réminiscente, comme nouveauté innocente, dans le présent de cette histoire détestable d'où il ne savait plus s'écarter, fut-ce de l'intérieur»⁶¹³. Malgré tout, il nous semble que Pasolini ait réussi à maintenir vivante ces survivances dans les films dits antiques, notamment *Médée* où ce sont véritablement les survivances des rites qui marquent la cohésion du groupe, tandis que leur perte fait naître l'individualité, la recherche du bonheur personnel. Il faut toujours un peu de distance pour comprendre les prophéties d'un poète. Pier Paolo Pasolini a conservé tout au long de sa vie (que cela soit au travers de ses poèmes, son roman inachevé *Petrolio*, ou de ses films) cette capacité de voir malgré tout. Ce voir dont il sentait la fragilité, est un regard en sursis parce qu'affecté d'un symptôme. Un symptôme de l'urgence. L'urgence de faire acte de résistance dans une société dont l'espace se raréfie pour celui qui le scrute avec acuité, un espace contaminé par les modes de voir imposés par la société de consommation, autrement dit un espace sous haute surveillance. Pasolini nous adresse donc une dernière mise en garde, un avertissement. Mais au sein même de cet avertissement, il est lui-même l'une des dernières lueurs qui nous parvient, un peu de la même manière qu'une étoile. Même morte, sa lumière nous parvient encore. Car finalement, ce ne sont pas les lucioles qui ont été détruites, mais plutôt quelque chose de central dans le désir de voir, dans le désir en général, donc dans l'espérance politique de Pasolini. Le cinéaste fut porté vers ce désespoir sans recours, mais dans le mouvement même de sa chute, il s'affirme sans autre recours, ardemment comme un phalène dans les dernières secondes de sa tragique et lumineuse consommation. Il ne s'agit ni plus ni moins face à un film de Pasolini de repenser notre propre principe d'espérance à travers la façon dont « l'Autrefois rencontre le Maintenant pour former une lueur, un éclat, une constellation où se libère quelque forme pour notre Avenir lui-même »⁶¹⁴.

Bien que rasant le sol, bien qu'émettant une lumière très faible, bien que se déplaçant lentement, les lucioles ne dessinent-elles pas, rigoureusement parlant, une telle constellation ? Affirmer cela sur l'allégorie des lucioles, c'est affirmer que dans *notre façon d'imaginer* git fondamentalement une condition pour *notre façon de faire de la politique*. L'imagination est politique, voilà ce dont il faut prendre la

⁶¹³ Georges Didi-Huberman, *Survivances des lucioles*, Editions de minuit, Paris 2009, page 78.

⁶¹⁴ Nous reconnaissons, ici encore, la définition même de « l'image dialectique » de Walter Benjamin in *Paris, capitale du XIXème siècle*, Op.cité page 478.

mesure. Réciproquement, la politique ne va pas, à un moment ou un autre, sans la faculté d'imaginer, ainsi que Hannah Arendt⁶¹⁵ l'a montré, pour son propre compte, en partant des prémisses puisées dans la philosophie de Kant.

Au terme de notre recherche, il apparaît que le désir du cinéma de Pasolini s'est, dès les premiers films, mobilisé à partir d'un geste de réactualisation du passé dans un présent écartelé, ou encore d'une plongée vers les déchus de l'Histoire qui ont été oubliés et dont Pasolini exhume la présence, en les rendant visibles. Et tout ceci conduirait à l'idée que pour Pasolini, la fin, l'apocalypse, n'est une clôture que dans la mesure où elle se constitue aussi en ouverture, qui découvre, par à-coups, une origine - sans cesse décentrée, démultipliée, qui appelle la recherche d'un avant (le langage, la chute, la parole) - s'offre comme occasion d'un recommencement, toujours différé, qui maintiendrait en même temps la possibilité de sa perte. Il s'agit là d'une conviction messianique : les ragazzi di mala vittà sont détenteurs d'une pré-culture qu'il faut sauver avant qu'elle ne disparaisse tout à fait.

Où nous emmène Pasolini avec sa trilogie romaine, puis la trilogie antique sinon à *un carrefour de l'histoire*, au tournant duquel selon lui, le scintillement lumineux des corps-lucioles s'éteint progressivement, pour terminer dans *Saló sur les bords de l'histoire* où le carrefour se transforme en ligne droite fulgurante et qui annonce la frénétique vitesse de l'interchangeabilité des corps sous pression du pouvoir dont la principale caractéristique est l'anarchie. *Au bord de l'histoire* donc, parce que *Saló* n'est pas seulement la dénonciation du pouvoir de la République de *Saló* en 1945, ni même encore l'attaque dirigée contre le pouvoir de la Démocratie Chrétienne de 1975, mais l'universalité du Pouvoir anarchique qui de tous temps et en tous lieux reste le même. Le cinéma pasolinien n'est pas en ce sens un cinéma seulement appelé à raconter des histoires, mais aussi à témoigner, même par ses fictions, pour l'histoire. Pasolini serait ainsi un témoin-martyr, soit celui qui dit l'état du monde et, à la fin en est chassé. Tous les événements, tous les lieux, tous les corps, bref toutes les fictions pasoliniennes sont les signes d'une catastrophe unique vue en fonction de la chronologie historique de son pays, un peu comme s'il nous disait que la fin du monde se perpétuait tous les jours. L'analogie portée au début de ce travail se comprend mieux à présent : la posture de Pier Paolo Pasolini est bien la même que *L'Ange de*

⁶¹⁵ Hannah Arendt, *Le système totalitaire*, édition Le Seuil, Paris 2005.

l'histoire de Benjamin, propulsé vers l'avant, mais les yeux tournés vers le passé, qui lui apparaît tel un « monceau de ruines qui devant lui s'élève vers le ciel. Là où nous apparaît une chaîne d'évènements, il ne voit lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds ». Son vœu, désespéré, est de « réveiller les morts et de rassembler ce qui a été démembré »⁶¹⁶. Ainsi : « désormais, ce qui n'avait pas été prévu/ survient. Les riches deviendront/ moins riches, les pauvres, plus pauvres./ ils se regarderont de nouveau dans les yeux »⁶¹⁷.

La dialectique de la catastrophe et du progrès à l'œuvre dans la figure de l'Ange, qui soutient les thèses sur *l'histoire* de Benjamin, Didi-Huberman a montré qu'elle se fondait sur un montage, ou plutôt sur un « mouvement suspendu qui figure à la fois, qui *démonte* et qui *monte* (...) la continuité d'un geste et son irrévocable interruption »⁶¹⁸. Ce double régime, qui consiste à démonter et remonter, relancer et interrompre, articule tout l'édifice pasolinien. Si Pasolini use d'un montage de la contamination, c'est pour sourdre, par télescopages, les arrêts et les reprises d'histoire (histoire étant ici entendue autant comme fiction que comme la science) : il re-monte le passé, par fulgurance, en le faisant surgir comme image, une image entendue comme « phénomène originaire de présentation de l'Histoire »⁶¹⁹.

Quelle est alors la modalité de l'histoire qui se manifeste dans les films pasoliniens ? Nous pouvons dire, avec Agamben, qu'il s'agit d'une histoire messianique, c'est-à-dire une histoire du Salut car il faut sauver quelque chose, et une histoire dernière soit « une histoire eschatologique, où quelque chose doit être accompli, jugé, doit se passer ici, mais dans un autre temps, doit donc se soustraire à

⁶¹⁶ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, *Op.cité*, pages 433/434.

Rappelons à cet égard que Charles Baudelaire est le prédécesseur de Walter Benjamin sur le sujet : « Le monde va finir. La seule raison pour laquelle il pouvait durer, c'est qu'il existe. Que cette raison est faible, comparée à toutes celles qui annoncent le contraire, particulièrement à celle-ci : qu'est-ce que le monde a désormais à faire sous le ciel ? (...) Quant à moi qui sens quelquefois en moi le ridicule d'un prophète, je sais que je n'y trouverai jamais la charité d'un médecin. Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et devant lui qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur » ; Charles Baudelaire, *Journaux intimes*, éditions Pléiade, page 1195.

⁶¹⁷ P.P. Pasolini, *Le Sens du regret in La nouvelle Jeunesse*, *Op.cité*, page 271.

⁶¹⁸ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, aux éditions de minuit, collection Critique, Paris 2005, page 124.

⁶¹⁹ *Op.cité*.

la chronologie, sans sortir dans un ailleurs ».⁶²⁰ A la fois archéologue et chiffonnier, Pasolini s'est peut-être soustrait à un sens de l'histoire (celui officiel d'une science positive), et s'inscrit désormais dans l'histoire d'un sens historique des images, suivant un « esprit des formes », un *Nachleben*, une image-survivante, anachronique et intempestive, qui décroïssonne le temps de l'histoire positive. En ce sens, elle rejoindrait cette autre histoire, qui selon Jean-Luc Nancy « est en jeu, et qui nous fera relire toute notre histoire. Non plus l'histoire directionnelle et signifiante, d'un sens qui se déroule et se dégage, mais une histoire intermittente, stochastique et réticulée, traversée de pulsations plutôt que de flux. Non plus le sens de l'histoire, mais une histoire du sens et pourtant en même temps, la relance d'une infinie libération »⁶²¹.

Si le cinéma est, en quelque sorte, la mémoire de l'histoire du siècle (de toutes ses histoires), sa transmission ne peut être garantie que par la mémoire. C'est à partir de cette idée que l'on retrouverait un sens de la communauté chez Pasolini, une communauté faite de vivants et de fantômes : « la communauté est celle des morts, mais à condition que des vivants les fassent passer dans leur corps, en mémoire »⁶²². De ce point de vue, nous pourrions dire que l'œuvre pasolinienne (aussi bien ses écrits que ses films) est un essai désespéré de mémoire (mémoire de l'histoire des vaincus, histoire de sa propre mémoire) qui tente, tremblant, bégayant, de rendre compte d'une histoire qu'il a traversé, qui s'est projetée en lui, mais aussi celle qu'il a projetée. Pasolini serait en ce sens, comme le conteur de Benjamin, celui qui, « au terme de son existence, (...) voit défiler intérieurement une série d'images, visions de sa propre personne, dans lesquelles, sans se rendre compte, il s'est lui-même rencontré »⁶²³.

⁶²⁰ Giorgio Agamben, *Le cinéma de Guy Debord*, in *Image et mémoire*, édition Hoebeke, 1998, page 68.

⁶²¹ Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, édition Galilée, Paris 1993, page 44.

⁶²² Jacques Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, édition P.O.L, Paris 1999, page 220.

⁶²³ Walter Benjamin, *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, *Op.cité*, page 130.

Post-scriptum : « Et aujourd'hui je vous dirai/que non seulement il faut s'engager/dans l'écriture,/ mais aussi dans la vie:/ il faut résister dans le scandale/et dans la colère, plus que jamais,/ naïfs comme des bêtes à l'abattoir,/ troublés comme des victimes, justement : il faut dire plus fort que jamais/son mépris/envers la bourgeoisie, hurler/contre sa vulgarité/cracher sur l'irréalité qu'elle a choisie/comme seule réalité,/ne pas céder d'un acte ou d'un mot/dans la haine totale contre elle, ses polices,/ses magistratures, ses télévisions, ses journaux »⁶²⁴.

⁶²⁴ P.P. Pasolini, *Post-scriptum* (1966) in *Qui je suis*, édition Arléa, Paris 1999, page 31.

CORPUS FILMIQUE

La trilogie romaine

Accattone, 1960

Mamma Roma, 1962

La ricotta, 1963

La trilogie antique

Edipo re, 1967

Appunti per un Orestide 'aficana, 1968

Medea, 1969

Le film apocalyptique

Salò, o le centoventi giornate di Sodoma, 1975

ANNEXES ET TEXTES THEORIQUES

Annexe 1- Le sentiment de l'Histoire, Pier Paolo Pasolini

Cher Lizzani⁶²⁵,

Je suis d'accord avec ce que tu dis. Je pourrais même t'épargner ma réponse ; en réalité, elle n'est qu'un prétexte. Donc, d'accord : par sa nature, le cinéma ne peut pas représenter le passé. Le cinéma représente la réalité à travers la réalité, un homme à travers un homme, un objet à travers un objet. D'une certaine manière, inexacte, classique, on peut dire que le cinéma, en tant que *langue*, est en soi naturaliste (c'est ce que j'ai appelé le « plan-séquence infini »). Donc, si dans un film, je cherche à te représenter toi, Carlo Lizzani, je te représente à travers toi-même ; si ensuite je cherche à te représenter à travers un acteur « qui t'interprète », je peux peut-être te trahir toi, mais je ne peux pas trahir l'esprit de l'époque qui nous est commune et dans laquelle nous vivons, toi, moi et l'acteur. La capacité de transfigurer de l'auteur vient après coup ; avant tout apparaît la possibilité objective du cinéma - considéré comme *langue*, code, ensemble de systèmes de signes - de représenter un moment historique (l'actuel) à travers des choses, des faits et des personnages actuels.

Donc, même si je l'avais voulu, je n'aurai jamais pu représenter Médée ; mieux : je n'aurai même pas pu le faire à travers une autre femme de l'époque de Médée qui l'aurait interprétée. Pour représenter Médée, j'ai pris la Callas : c'est-à-dire un faux. Jamais la Callas - comme, du reste, dans une moindre mesure, les pierres et la mer d'un paysage quotidien - n'aurait pu remonter le temps, « être Médée », en somme être la vérité, l'authenticité. La caméra (dans les films d'auteur) « rejette » les faux, démasque les maquillages, grossit la moindre erreur ; quant à la mauvaise foi, elle la fait payer le plus haut prix sans hésiter un instant et sans la moindre pitié. Cela, je le sais très bien. Donc, dans mes films historiques je n'ai jamais eu l'ambition de représenter un temps *qui n'est plus*. Si j'ai été tenté de le faire, je l'ai fait à travers l'analogie, c'est-à-dire en représentant un temps moderne en quelque manière analogue au passé.

⁶²⁵ Carlo Lizzani est né en 1922, ami de Pasolini, il est aussi réalisateur, scénariste et producteurs de films.

Il existe encore des lieux dans le Tiers-monde où l'on fait des sacrifices humains, et l'on peut encore assister, dans le Tiers-monde, à la tragédie de l'homme dans l'impossibilité de s'adapter au monde moderne : c'est cette persistance du passé dans le présent qui peut se représenter objectivement. Il est vrai, donc, que le cinéma (voir Barthes et Jakobson) est essentiellement métonymique. Mais dans le cas d'un film historique d'auteur, il devient totalement métaphorique. De fait, le passé devient une métaphore du présent, mais dans un rapport complexe car le présent est aussi l'intégration figurale du passé. Comment construire cette métaphore ? A travers l'invention poétique et à travers les références culturelles : la limite basse de tout film historique d'auteur est le maniérisme (voir, dans mon film, la construction d'un bien-être hors de l'histoire, une Corinthe alexandrine « pensée » en référence à la peinture maniériste du XVI^e siècle etc.) L'invention poétique (je suppose) est plus aboutie dans la première partie du film, dans laquelle le sacrifice humain, au-delà du fait qu'il est pris comme une réalité encore objective, est un « lieu de l'esprit » (de l'esprit religieux, et de la psyché, accompagné de ses sadomasochismes). Donc, cher Lizzani, chercher dans le cinéma la « représentation du passé » est une entreprise sans justification : car ou bien cette représentation est fautive et entièrement maquillée (films commerciaux), ou bien elle ne prétend pas à la réalité (dans les films d'auteur), mais je le répète, seulement métaphorique. Cela dit, comme on le sait, le « sentiment de l'histoire » est une chose très poétique, et peut être suscité à l'intérieur de nous, et nous émouvoir aux larmes, avec n'importe quoi : car ce qui nous pousse à revenir en arrière est tout aussi humain et nécessaire que ce qui nous pousse à aller de l'avant. Dans mes films historiques, je n'ai jamais eu l'ambition de représenter un temps *qui n'est plus* ; si j'ai tenté de le faire, je l'ai fait à travers l'analogie, c'est-à-dire en représentant un temps moderne en quelque façon analogue au temps passé. (...)

De fait, le passé devient une métaphore du présent, mais dans un rapport complexe car le présent est l'intégration figurale du passé. (...)

Donc, cher Lizzani, chercher dans le cinéma, « la représentation du passé » est une entreprise sans justification. (...)

Cela dit, comme on le sait, « le sentiment de l'histoire » est une chose très poétique, et peut être suscité en nous, et nous émouvoir jusqu'aux larmes, avec la plus petite chose : car ce qui nous tire en arrière est tout aussi humain et nécessaire que ce qui nous pousse à aller de l'avant.

Pier Paolo Pasolini, *Cinema nuovo*, 19^e année, numéro 205, Mai-Juin 1970, traduction de Hervé Joubert-Laurencin in *Trafic* numéro 73, *Printemps* 2010, page 131.

Annexe 2- *Les pleurs de l'excavatrice VI* (1956) in *Les cendres de Gramsci*, Pier Paolo Pasolini

Qui hurle ainsi? C'est, déchirée
par des mois, des années de peine
matinale-accompagnée

par la cohue muette de ses ciseaux,
la veille excavatrice : mais c'est aussi le frais
terreau bouleversé, ou, dans l'étroite enceinte

d'un horizon de notre siècle,
le quartier tout entier... C'est la ville,
enfouie dans une lueur de fête,

- c'est le monde. Ce qui pleure, c'est ce qui prend
fin, et qui recommence. Ce qui était
champ d'herbe, espace ouvert, et qui devient

une cour, blanche comme cire,
murée dans une dignité faite de rancœur;
ce qui avait l'air d'une vieille foire
de crépissages frais, tortueux, au soleil, et
devient un nouvel îlot, tout fourmillant,
dans un ordre qui n'est que douleur étouffée.

Ce qui pleure, c'est ce qui change, même si
c'est pour être meilleur. La lumière
du futur ne saurait cesser un seul instant

de nous blesser: elle est là, qui nous brûle,
en chacun de nos actes quotidiens,
angoisse, même en cette confiance

qui nous donne la vie, dans cet élan gobettien
vers ces ouvriers, qui, muets, arborent,
en ce quartier, sur l'autre front humain,

leur rouge chiffon d'espérance.

Annexe 3 - L'article des lucioles⁶²⁶, Pier Paolo Pasolini

(...) Au début des années 60, à cause de la pollution atmosphérique et, surtout, à la campagne, à cause de la pollution de l'eau (fleuves azur et canaux limpides), les lucioles ont commencé à disparaître. Cela a été un phénomène foudroyant et fulgurant. Après quelques années, il n'y avait plus de lucioles. (...) Ce « quelque chose » qui est intervenu il y a une dizaine d'années, nous l'appellerons donc « la disparition des lucioles ».

Le régime démocrate-chrétien a connu deux phases complètement distinctes, qui, non seulement, ne peuvent être confrontées l'une à l'autre, ce qui impliquerait une certaine continuité entre elles, mais encore qui sont devenues franchement incommensurables d'un point de vue historique.

La première phase de ce régime est celle qui va de la fin de la guerre à la disparition des lucioles, et la seconde, celle qui va de la disparition des lucioles à aujourd'hui. Observons-les l'une après l'autre.

Avant la disparition des lucioles

La continuité entre le fascisme fasciste et le fascisme démocrate-chrétien est totale et absolue. (...) La démocratie se fondait sur une majorité absolue obtenue par les votes d'énormes strates de classes moyennes et d'immenses masses paysannes, guidées par le Vatican. (...) Dans un tel univers, les « valeurs » qui comptaient étaient les mêmes que pour le fascisme : l'Eglise, la patrie, la famille, l'obéissance, la discipline, l'ordre, l'épargne, la moralité. (...)

Pendant la disparition des lucioles

(...) Personne ne pouvait imaginer quelle serait la réalité historique du futur immédiat, ni identifier ce que l'on appelait alors « le bien-être » avec « le développement » qui devait réaliser pour la première fois en Italie ce « génocide » dont parlait Marx dans son *Manifeste*. (...)

⁶²⁶ Cet article est initialement paru sous le titre « Le vide du pouvoir en Italie » in *Corriere della sera*, 1^{er} Février 1975.

Après la disparition des lucioles

Les « valeurs », nationalisées et donc falsifiées, du vieil univers agricole et paléo capitaliste d'un seul coup ne comptent plus. Eglise, patrie, famille, obéissance, ordre, épargne, moralité ne comptent plus. Elles ne survivent même plus en tant que fausses valeurs. (...) Les remplacent les « valeurs » d'un autre type de civilisation, complètement autre par rapport à la société paysanne et paléo-industrielle. (...) Le traumatisme italien dû au choc entre « l'archaïsme » pluraliste et le nivellement industriel n'a peut-être qu'un seul précédent : l'Allemagne d'avant Hitler. (...) L'explication est simple : il y a, en réalité, aujourd'hui en Italie un dramatique vide du pouvoir. Mais c'est ceci qui compte : pas un vide du pouvoir législatif ou exécutif, pas un vide du pouvoir de direction, ni, enfin, un vide du pouvoir politique dans n'importe quel sens traditionnel ; un vide de pouvoir en soi. (...) L'explication est, encore une fois, simple : les hommes du pouvoir démocrate-chrétien sont passés de la « phase des lucioles » à la « disparition des lucioles » sans s'en rendre compte. Pour aussi criminel que cela puisse paraître, leur inconscience a été sur ce point absolue : ils n'ont en rien soupçonné que le pouvoir, qu'ils détenaient et géraient, ne suivait pas simplement « une évolution » normale, mais qu'il était en train de changer radicalement de nature. (...)

Toutefois, dans l'histoire, le « vide » ne peut demeurer (...) et il est probable qu'en effet le « vide » dont je parle soit déjà en train de se remplir, à travers une crise et un redressement qui ne peuvent pas ne pas ravager tout le pays. (...) Comme s'il s'agissait seulement de « remplacer » le groupe d'hommes qui nous a effroyablement gouvernés pendant trente ans, en menant l'Italie au désastre économique, écologique, urbaniste, anthropologique ! En réalité le faux remplacement de ces « têtes de bois » par d'autres « tête de bois » réalisé par le renforcement artificiel du vieil appareil du pouvoir fasciste, ne servirait à rien. (...)

De toute manière, en ce qui me concerne (si cela peut intéresser le lecteur), que ceci soit net : je donnerai toute la Montedison⁶²⁷, encore que ce soit une multinationale, pour une luciole.

⁶²⁷ La Montedison créée en 1966 a été un très important groupe financier et industriel italien qui a opéré au niveau mondial jusqu'en 2002. Elle couvrait de vastes secteurs comme l'industrie pharmaceutique, la métallurgie, l'énergie, l'agroalimentaire. En 2001, c'est la société française EDF qui rachète une bonne partie des parts de marché de la Montedison.

Annexe 4- Question de la survivance chez Pasolini

Etroitesse de l'histoire et immensité du monde paysan, lettre ouverte à Italo Calvino « ce que je regrette », le 8 Juillet 1974, Pier Paolo Pasolini.

Cher Calvino,

Maurizio Ferrara dit que je regrette un « âge d'or », toi, tu dis que je regrette « *l'Italietta* »⁶²⁸. Tout le monde dit que je regrette quelque chose, en faisant de ce regret une valeur négative, et donc une cible facile.

Ce que je regrette (si tant est que l'on puisse parler de regret), je l'ai dit clairement, et même en vers (*Paese sera*, 5/01/1974). Que d'autres aient fait semblant de ne pas comprendre, c'est naturel, mais je m'étonne que tu n'aies pas voulu comprendre, toi qui n'as aucune raison pour cela. Moi, regretter « *l'Italietta* » ? Mais alors tu n'as pas lu un seul vers de *Ceneri di Gramsci* ou de *Calderon*, tu n'as pas lu une seule ligne de mes romans, tu n'as pas vu une seule photo de mes films, tu ne sais rien de moi ! Car, tout ce que j'ai fait, tout ce que je suis, *exclut* de par sa nature que je puisse regretter *l'Italietta*. Mais tu considères peut-être que j'ai changé du tout au tout, ce qui fait partie de la psychologie 'miraculeuse' des Italiens, mais qui, justement, me semble indigne de toi.

« *l'Italietta* » est petite-bourgeoise, fasciste, démocrate-chrétienne ; elle est provinciale et en marge de l'histoire ; sa culture est un humanisme scolastique formel et vulgaire. Et tu veux que je regrette tout cela ? En ce qui me concerne personnellement, cette *Italietta* a été un pays de gendarmes qui m'a arrêté, poursuivi, persécuté, tourmenté et lynché depuis bientôt vingt ans. Cela, un jeune peut l'ignorer, mais pas toi. Sans doute ai-je eu ce minimum de dignité qui m'a permis de cacher l'angoisse de quelqu'un qui, pendant des années et des années, s'attendait chaque jour à voir arriver une citation du tribunal et qui évitait avec terreur de regarder les kiosques à journaux, pour ne pas lire sur d'infâmes publications des nouvelles scandaleuses le concernant . Mais si, moi, je peux oublier cela, toi, tu ne dois pas...

D'autres part, pour moi cette « *Italietta* », ce n'est pas fini : le lynchage continue ; c'est à présent sans doute l' « *Espresso* » qui l'organise ; je te renvoie à la petite note (*Espresso*, 23/06/1974), petite note dans laquelle on ricane sur un titre qui

⁶²⁸ Ce mot désigne l'Italie depuis 1945 jusqu'à la période de développement des années 70.

n'est pas de moi, on extrapole avec esprit à partir de mon texte, naturellement en le déformant affreusement et, enfin, on jette sur moi le soupçon que je suis une espèce de nouveau Plèbe : c'est une opération dont, jusqu'à présent, j'aurais cru seuls capables les voyous du « *Borghese* »⁶²⁹.

Je sais bien, mon cher Calvino, comment se déroule la vie d'un intellectuel ; je le sais, parce que, en partie, c'est aussi *ma* vie : lectures, solitude dans le lieu de création, cercles en général de peu d'amis et de beaucoup de connaissances, tous intellectuels et bourgeois. Une vie de travail et, au fond, comme il faut. Mais moi, comme le docteur Hyde, j'ai une autre vie. Pour la vivre, il me faut rompre les barrières naturelles (et innocentes) des classes, défoncer les murs de l'Italietta et donc me mouvoir dans un autre monde : le monde paysan, le monde sous prolétarien, le monde ouvrier. L'ordre dans lequel je cite ces mondes renvoie à leur importance dans mon expérience personnelle, et non à leur importance objective. Jusqu'à une époque très récente, tel était le monde pré bourgeois, le monde de la classe dominée. C'est pour des raisons purement nationales, ou, mieux, concernant l'Etat, qu'il faisait partie du territoire de l'Italietta. En dehors de ce caractère purement et simplement formel, il n'avait aucun point commun avec l'Italie. L'univers paysan (auquel se rattachent les cultures sous-prolétariennes urbaines et, jusqu'à il y a quelques années, celles des minorités ouvrières, comme dans la Russie de 1917) est un univers transnational, qui ne reconnaît tout bonnement pas les nations ; il est ce qui reste d'une société précédente (ou d'une somme des sociétés précédentes toutes très semblables), et la classe dominante (nationaliste) a modelé ce reste selon ses propres intérêts et ses buts politiques (pour un Lucanien - je songe à De Martino - la nation étrangère a d'abord été le règne des Bourbons, puis l'Italie actuelle, sans solution de continuité).

C'est ce monde paysan éclairé, pré national et préindustriel, qui a survécu jusqu'à il y a quelques années, que je regrette (ce n'est pas pour rien que j'habite le plus loin possible, dans les pays du Tiers-Monde où survit encore, quoique le Tiers-Monde soit lui aussi en train de pénétrer dans l'orbite du soi-disant développement).

Les hommes qui peuplaient cet univers ne vivaient pas un « âge d'or », parce qu'ils n'étaient pas liés, sinon formellement, à l'Italietta. Ils vivaient ce que Chilanti a appelé *l'âge du pain*, c'est-à-dire qu'ils étaient des consommateurs de

⁶²⁹ Hebdomadaire fasciste de l'époque.

biens de toute première nécessité. C'est sans doute cela qui rendait leur vie pauvre et précaire extrêmement nécessaire, tandis qu'il est clair que les biens superflus rendent la vie superflue (cela dit pour être très élémentaire, et en finir avec cet argument).

Que je regrette ou non cet univers paysan, de toute façon c'est mon affaire. Mais ça ne m'empêche pas du tout de dire *comme elle est* ma critique du monde actuel ; au contraire, elle est d'autant plus lucide que je me suis détaché de ce monde et que j'accepte seulement stoïquement d'y vivre.

J'ai dit, et je le répète, que l'acculturation du centre consommateur a détruit les différentes cultures du Tiers-Monde (je parle encore au plan mondial, et je me réfère donc également tout à fait aux cultures du Tiers-Monde, auxquelles les cultures paysannes italiennes sont profondément analogues) : le modèle culturel proposé aux Italiens (et, du reste, à tous les habitants du globe) est unique. C'est avant tout dans le vécu, dans l'existential, que l'on retrouve la conformation à ce modèle, donc aussi dans le corps et dans le comportement. C'est là que l'on vit, sans qu'elles soient encore exprimées, les valeurs de la nouvelle culture de la société de consommation, c'est-à-dire du nouveau totalitarisme, le plus répressif qu'on ait vu. Du point de vue du langage verbal, on assiste à la réduction de toute langue à une langue communicative, avec un énorme appauvrissement de l'expressivité. Les dialectes (idiomes maternels !) sont éloignés dans l'espace et le temps : les enfants sont contraints à ne plus les parler parce qu'ils vivent à Turin, à Milan ou en Allemagne. Là où on les parle encore, ils ont perdus toutes leurs potentialités inventives. Aucun gosses des bourgades des environs de Rome ne serait plus capable, par exemple, de comprendre l'argot de mes romans d'il y a dix-quinze ans et, ironie du sort ! il lui faudrait consulter le glossaire comme un bon bourgeois du Nord !

Bien évidemment, ma « vision » de la nouvelle réalité culturelle italienne est radicale ; elle regarde le phénomène global, et non ses exceptions, ses résistances et ses survivances.

Quand je parle de nivellement de tous les jeunes, qui fait que, d'après son corps, son comportement et son idéologie *inconsciente et réelle* (l'hédonisme de la consommation), un jeune fasciste ne peut plus être distingué de tous les autres jeunes, j'énonce un phénomène général. Je sais parfaitement qu'il y a des jeunes qui se distinguent, mais ce sont des jeunes qui appartiennent à notre élite⁶³⁰, et qui sont condamnées à être encore plus malheureux que nous, donc probablement aussi

⁶³⁰ En français dans le texte.

meilleurs. Cela je le dis à cause d'une allusion de Tullio De Mauro (*Paese sera* 21/06/1974), qui après avoir oublié de m'inviter à un congrès de linguistique de Bressaone, me reproche de ne pas y avoir assisté : là, dit-il, j'aurais vu quelques dizaines de jeunes qui auraient contredit mes thèses. Cela revient à dire que, si des dizaines de jeunes emploient le terme d'« heuristique », cinquante millions d'Italiens le font aussi.

Tu me diras : les hommes ont toujours été conformistes (tous égaux l'un à l'autre), et il y a toujours eu des *élites*. A quoi je te réponds : oui, les hommes ont toujours été conformistes et le plus possible semblables l'un à l'autre, mais dans leur classes sociales. Et, à l'intérieur de ces distinctions de classes, selon leurs conditions culturelles (régionales) particulières et concrètes. Aujourd'hui, en revanche (et c'est là qu'intervient la « mutation » anthropologique), les hommes sont conformistes et tous égaux l'un à l'autre *selon un code interclassiste* (étudiant égale ouvrier, ouvrier du Nord égale ouvrier du Sud) ; du moins potentiellement, dans leur volonté anxieuse de s'uniformiser.

Enfin, cher Calvino, je voudrais te faire noter une chose. Pas en moraliste, en analyste. Dans ta réponse empressée à mes thèses (*Messagero*, 18 juin 1974), une phrase doublement malheureuse t'as échappé, c'est celle-ci : « Les jeunes fascistes d'aujourd'hui, je ne les connais pas, et j'espère ne jamais les connaître ». Mais, 1) C'est vrai que tu n'en auras jamais l'occasion, car même si tu devais en rencontrer dans le compartiment d'un train, dans la queue d'un magasin, dans la rue ou dans un Salon, *tu ne le reconnaîtrais pas*. 2) Se souhaiter de ne jamais rencontrer de jeunes fascistes, c'est une énormité ! Nous devrions, au contraire, tout faire pour les repérer et les rencontrer. Ils ne sont pas les représentants fatals et prédestinés du Mal : *ils ne sont pas nés pour être fascistes*. Quand ils sont devenus des adolescents capables de choisir, d'après qui sait quelles raisons et quelles nécessités, personne ne leur a gravé dans le dos de façon raciste la marque des fascistes. C'est une forme atroce de désespoir et de névrose qui pousse un jeune à un tel choix ; et peut-être une seule petite expérience différente dans sa vie, une simple rencontre, aurait-elle suffi pour que son destin fût autre.

Pier Paolo Pasolini, lettre extraite des *Ecrits corsaires*, édition Champs contre-champs Flammarion, Paris 1987, page 83.

Annexe 5- Les rapports de Pasolini au cinéma

Mon goût cinématographique, texte paru lors du tournage de *Mamma Roma* (1962), Pier Paolo Pasolini

Dans *Accattone* manque une grande partie des moyens techniques généralement utilisés au cinéma : dans *Accattone*, il n'y a pas un seul cadrage, en gros plan ou autre, dans lequel on voit une personne de dos ou en amorce, jamais un personnage qui entre dans le champ puis en sort, jamais de plan à la *dolly*⁶³¹, avec ses mouvements sinueux, « impressionnistes », très rarement des gros plans de profil, et s'il y en a, seulement en mouvement. Il en va ainsi pour une infinité d'autres détails techniques du même genre. Or, tout cela doit bien trouver son explication. Mais une explication présuppose une base analytique, une recension philologique.

Selon moi, toutes les caractéristiques que je viens très brièvement d'énumérer tiennent au fait que mon goût cinématographique, n'est pas d'origine cinématographique, mais plastique. Ce que j'ai dans la tête, ma vision, mon champ de vision, ce sont les fresques de Masaccio et de Giotto (mes peintres préférés, avec certains maniéristes comme Pontormo par exemple). Et je ne parviens pas à concevoir des images, des paysages, la composition de figures, en dehors de ma première passion picturale, médiévale, qui n'a d'autre perspective que l'homme. Par conséquent, quand mes images sont en mouvement, elles sont en mouvement un peu comme si la caméra s'approchait d'elles sur un tableau ; je conçois toujours le fond comme le fond d'un tableau, comme un décor, et c'est pour cette raison que je l'attaque toujours frontalement. Et les figures se déplacent toujours sur ce fond de manière symétrique, en tout cas chaque fois que c'est possible : gros plan contre gros plan, panoramique aller contre panoramique retour, régularité rythmique (si possible ternaire) dans le choix des cadres, etc. Il n'y a pratiquement jamais de chevauchement de gros plans et de plans généraux. Les figures en plan général constituent l'arrière-plan, et les figures en gros plan se déplacent à l'intérieur de cet arrière-plan, suivies par des panoramiques, je le répète, presque toujours symétriques, comme si moi-même, dans le tableau- dans lequel précisément, les figures ne peuvent être qu'immobiles- je tournais mon regard sur les détails pour mieux les voir.

⁶³¹ Grue légère montée sur des roues pneumatiques indépendantes, utilisée pour réaliser des mouvements de caméra complexes, notamment dans des petits espaces.

Cela explique que ma caméra se déplace sur des fonds et des figures ressenties principalement comme immobiles et nettement mises en relief par un traitement en clair-obscur⁶³². »

« Mon goût cinématographique n'est pas d'origine cinématographique, mais picturale. Les images, les champs visuels que j'ai dans la tête, ce sont les fresques de Masaccio, de Giotto- les peintres que j'aime le plus, avec certains maristes (comme, par exemple, Pontormo). Je n'arrive pas à concevoir des images, des paysages, des compositions de figures, en dehors de ma passion fondamentale pour cette peinture du *Trecento*, qui place l'homme au centre de toute perspective. Quand mes images, donc, sont en mouvement, elles sont en mouvement un peu comme si l'objectif se déplaçait devant un tableau : je conçois toujours le fond comme le fond d'un tableau, comme un décor, c'est pour cela que je l'attaque toujours de front. Et les figures se déplacent sur cette toile de fond de façon toujours symétrique, à chaque fois que c'est possible : gros plan contre gros plan, panoramique-aller contre panoramique-retour, rythmes réguliers (ternaires si possible) des plans, etc. Il n'y a presque jamais de montage gros plan/ plans généraux.

Je cherche la plasticité, avant tout la plasticité de l'image, en suivant la voie jamais oubliée de Masaccio : son fier clair-obscur, son blanc et noir ou bien si vous voulez, en suivant la voie des Primitifs, en un curieux mélange de finesse et de grossièreté. Je ne peux pas être impressionniste. Ce que j'aime c'est le fond, pas le paysage. On ne peut concevoir un retable avec les figures en mouvement. Je déteste le fait que les figures se déplacent. Et donc, aucun de mes cadrages ne peut commencer par le « champ », c'est-à-dire le paysage vide. Le personnage, même tout petit, sera toujours là. Tout petit pour un instant seulement, car je crie aussitôt au fidèle Delli Colli de mettre le « soixante-quinze », et ainsi j'arrive sur la figure : un visage en détail .Et derrière le fond : le fond, pas le paysage.

Les foules de Capharnaüm, les jardins de Gethsémani, les déserts, les ciels lourds de nuages. Anna⁶³³ est romantique : elle voit la figure dans le paysage, la figure

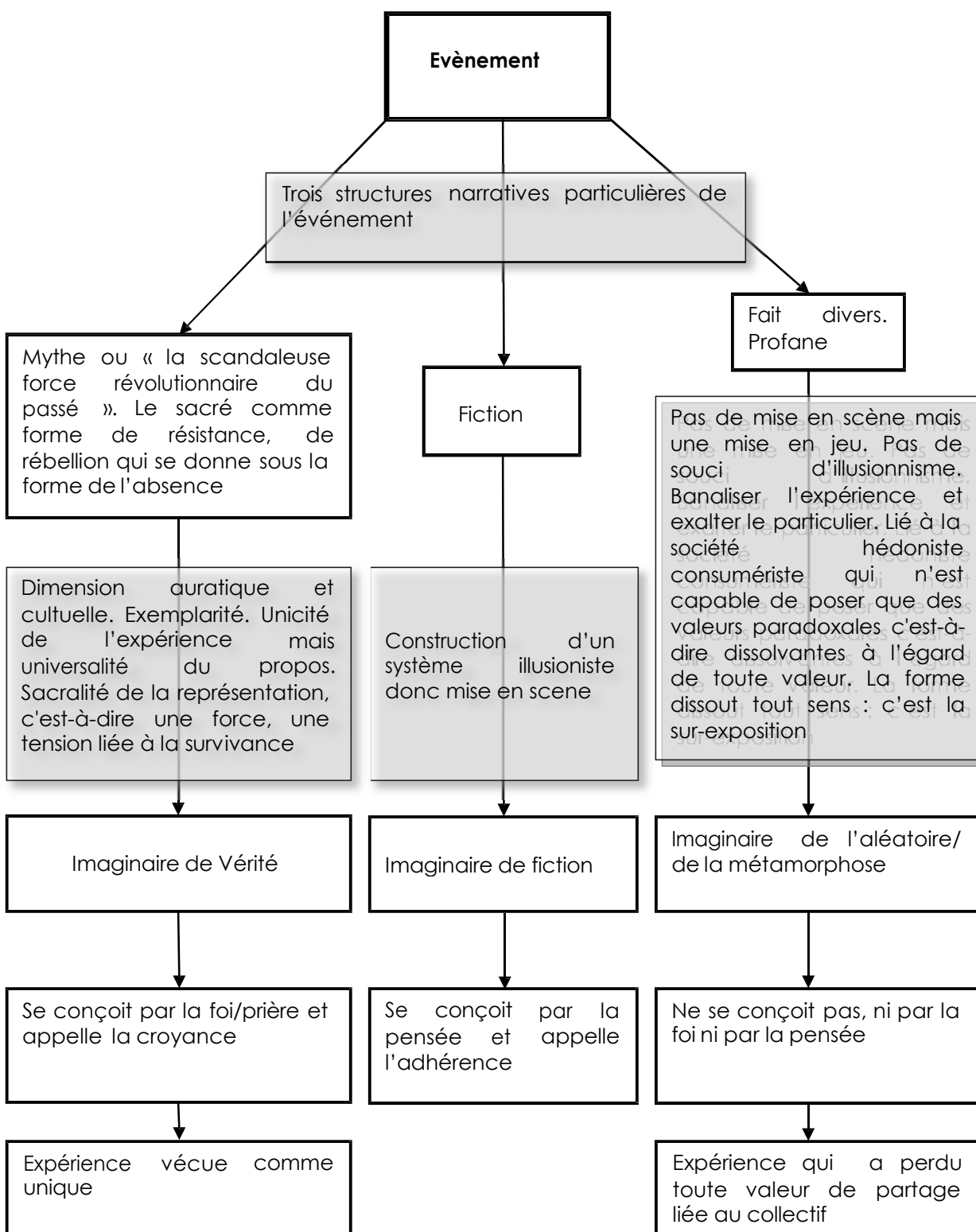
⁶³² Les champs lexicaux italiens et français du « clair-obscur » sont relativement divergeant : tandis que la langue française retient la douceur et le fondu des lumières, jusqu'au doute et à l'incertitude, la langue italienne y voit surtout la mise en relief, jusqu'au contraste et à l'antithèse. Le clair-obscur est ici à comprendre comme une technique favorisant la manifestation de forces en tension au sein d'une même image.

en mouvement, baignant dans les choses comme dans une esquisse impressionniste, pouvant atteindre, cependant la force d'un Renoir : ombres et lumières en mouvement, sur la figure et sur le paysage, la silhouette dansant sur les arrière-plans en perspective fuyante- jamais frontaux : des bords de fleuve, des mers ridées de vaguelettes, des sous-bois de déjeuner sur l'herbe, des petites rues pascaliennes. Il pleut des cordes : merci mon Dieu ! Au fond, faire du cinéma est une question de soleil ».

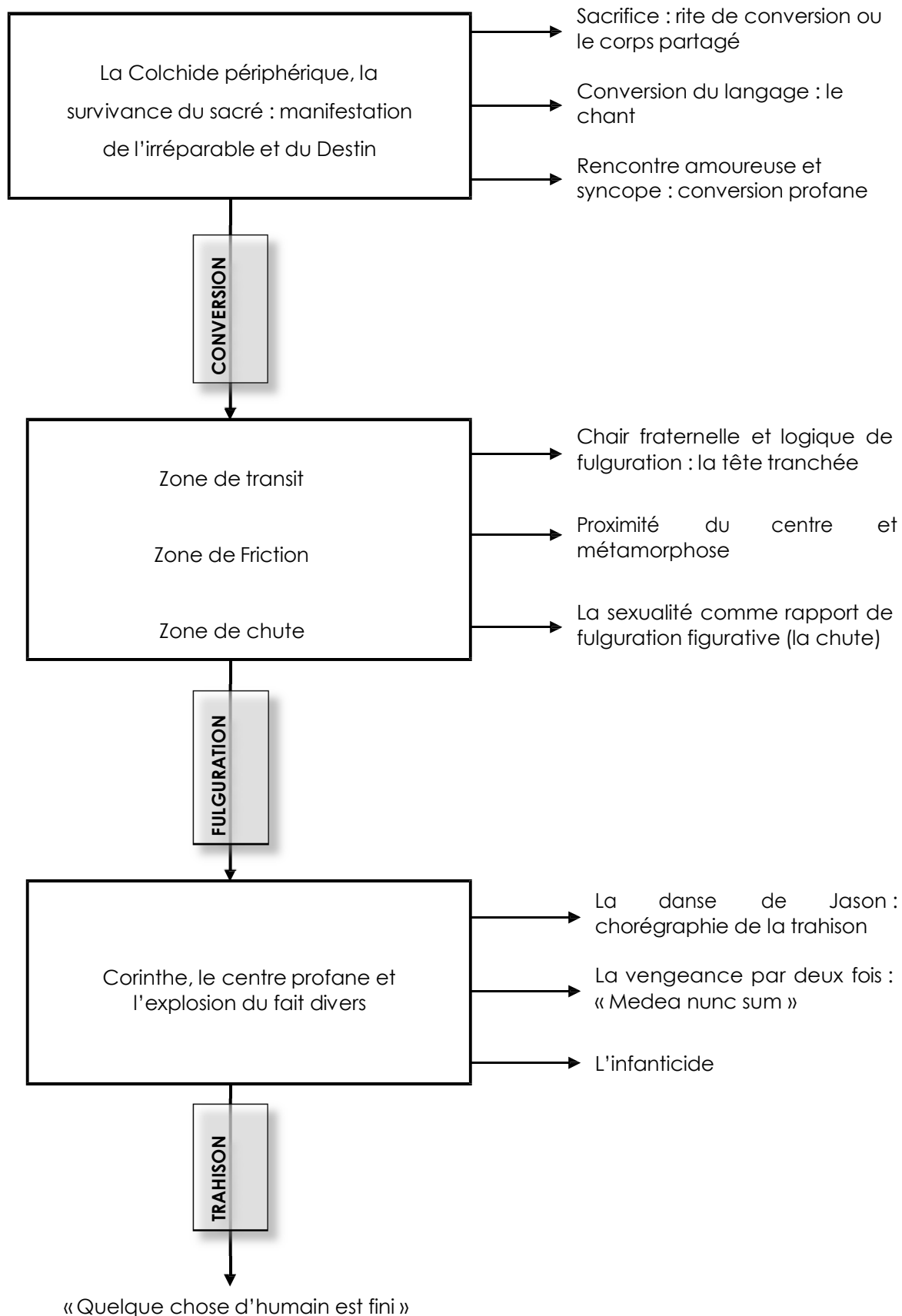
Pier Paolo Pasolini, texte publié dans *Mamma Roma*, édition Rizzoli, Milan, 1962 et repris dans *Il cinema in forma di poesia*, a cura di Luciano De Giusti, Editions Cinemazero, 1979.

⁶³³ Pasolini fait ici référence à Anna Magnani, l'héroïne de son film *Mamma Roma*.

Annexe 6 : Schéma des structures de l'événement et les conséquences de la perte du sacré.



Annexe 7 : La spatialité atteinte par la conversion dans Medea Conversion du Destin en fait divers



Annexe 8- Contre la télévision, Pier Paolo Pasolini

« Puisqu'il y a un mois que je suis malade, assez gravement, il y a un mois que je suis à la maison : et donc un mois que tous les soirs - ne pouvant pas lire - je regarde la télévision. C'est infiniment pire et plus dégradant que ce que la plus féroce imagination peut supposer. (...) »

« La télévision, (...) est la dépositaire de toutes *les vulgarités* et de la haine de la réalité (même si elle cache parfois ses produits derrière un réalisme formel). Le sacré est donc complètement banni. Parce que le sacré, lui et lui seul scandaliserait véritablement les quelques dizaines de petits-bourgeois qui, tous les soirs, se confirment dans leur stupide « idée d'eux-mêmes », devant leur petit écran. (...) »

Il émane de la télévision quelque chose d'épouvantable. Quelque chose de pire que devait inspirer, en d'autres siècles, la seule idée des tribunaux spéciaux de l'Inquisition. Il y a, au tréfonds de la dite « télé », quelque chose de semblable, précisément, à l'esprit de l'Inquisition : une division nette, radicale, taillée à la serpe, entre ceux qui peuvent passer et ceux qui ne peuvent pas passer : ne peut passer que celui qui est imbécile, hypocrite, capable de dire des phrases et des mots qui ne soient que du son ; ou alors celui qui sait se taire - ou se taire en chaque moment de son discours - ou bien se taire au moment opportun, comme le fait aussi Moravia, quand il est interviewé ou qu'il participe par exemple à des « tables rondes ». Celui qui n'est pas capable de ces silences ne passe pas. On ne déroge pas à pareille règle. Et c'est en cela - essayez de bien y réfléchir - que la télévision accomplit la discrimination néo-capitaliste entre les bons et les méchants. Là réside la honte qu'elle doit cacher, en dressant un rideau de faux « réalismes ». (...) »

« Chacun de vous - disait le présentateur de l'émission - à mes quatre pauvres amis⁶³⁴ - a parlé ici librement. » Et mes quatre pauvres amis se taisaient, vous comprenez ? *Ils se taisaient*. Moi, j'étais un téléspectateur, à ce moment-là, et je les regardais dans les yeux. Oui, ils savaient qu'ils étaient misérables. (...) Et ce

⁶³⁴ Il s'agit de Alberto Moravia, Giorgio Bassani, Attilio Bertolucci et Silvio Citti invités à l'émission de la deuxième chaîne publique italienne (Rai due) « *Cordialmente* », diffusée entre 1964 et 1967.

que je veux surtout faire observer, c'est qu'ils avaient *tacitement accepté de se taire*. Ils s'autocensuraient. Et ils savaient très bien où il fallait s'arrêter. Ils savaient très bien quelles étaient les choses à ne pas dire, comme des enfants surveillés par leur père. C'est une maigre consolation de savoir et de se dire que dans une autre nation, briser un silence analogue signifie être condamné et qu'en parlant, eux (Moravia et les autres), ne risquent pas la Sibérie mais l'ostracisme de la télévision, c'est à dire une baisse de prestige et de popularité. Donc ils se taisent parce que la télévision est puissante. Puissante au point de représenter désormais en Italie (pays d'analphabètes, autrement dit un pays où l'on ne lit ni livres ni journaux) l'opinion publique. Siniavski et Daniel⁶³⁵ sont eux aux travaux forcés pour avoir parlé : mes amis, pour s'être tus, n'ont pas perturbé l'opinion publique et en seront, en quelque sorte, récompensés. (...) L'écran de télévision est la terrible cage de l'Opinion Publique- *servilement servie pour obtenir un asservissement total*.

« En ce qui concerne la vie publique, les évènements politiques et l'élaboration des idées, la télévision doit - et elle sent rigidement ce devoir - opérer selon des choix sélectifs et une série de normes linguistiques qui assurent, avant toute chose, que « tout va bien », et que tout est fait pour le bien. Donc effectivement, le monde présenté par la télévision ne fait jamais problème : si problème il y a eu, il a toujours été providentiellement « aplani » ; si, malencontreusement, l'aplanissement n'était pas encore advenu (ce qui ne tardera pas), c'est la langue informative orale-écrite du *speaker* qui se charge de suppléer à cette absence provisoire du sentiment d'aplanissement. L'idéal petit-bourgeois de vie tranquille et comme il faut (les familles convenables *ne doivent pas avoir de problèmes* : cela est déshonorant vis à vis des autres) s'infiltré comme une sorte de Furie implacable dans les moindres recoins des programmes télévisés. Cela exclut les téléspectateurs de toute participation politique - comme au temps du fascisme - d'autres pensent pour eux, des hommes sans tâches, sans peur et sans problèmes, fussent-ils corporels ou transitoires. Tout cela fait naître un climat de terreur. Moi je vois clairement la terreur dans les yeux des présentateurs et des invités officiels : pas une parole de scandale n'est prononcée. (...)

⁶³⁵ Andrei Siniavski et son ami, le poète et traducteur Iouli Daniel, furent condamnées, en 1966, à sept et cinq ans de camp pour avoir publié illégalement à l'étranger des œuvres qui « calomniaient le régime et sapait la puissance de l'Etat soviétique ».

Tout passe sous la protection :

- a) du discours désengagé et donc rassurant - le discours que Socrate aurait attribué - consterné, le pauvre vieil homme aux pieds nus, avec sa triste tunique - au plus vil des péchés qu'un homme puisse commettre, autrement dit la « misologie » (rappelez-vous ce mot du *Phédon*⁶³⁶ !);
- b) du discours technique : et la technique a toujours été et restera toujours l'alibi par excellence du qualunquisme⁶³⁷ et des discours lénifiants (...).

Mais en réalité la contemplation télévisuelle n'est qu'apparente, non seulement pour cause de superficialité mais aussi du fait d'une mystification et d'un mensonge conscient(...). Les politiques et leurs commentateurs se cachent tous derrière un masque qui ne se trahit jamais, qui ne cède jamais à un sourire, une timidité, à quelque incertitude : à la fraternité. Tout est déjà préétabli et assuré : soyez tranquilles ! On se donne du mal et l'on s'en donnera toujours plus. En bref, la télévision est « paternaliste » : voilà son possible slogan définitif. », extrait du texte *Contre la télévision* datable de 1966 (inédit) de l'ouvrage éponyme, aux éditions Solitaires Intempestifs, Paris 2003, page 32/39.

« L'influence de la télé est visible de bien d'autres façons, par exemple chez les petits-bourgeois et les classes moyennes. Là le conformisme trouve un terrain propice, et s'imprime dans une large mesure.

Pour ces couches sociales, la télé représente un important facteur d'acculturation, la culture étant naturellement, celle que fournit la classe dominante. (...) En réalité, la télévision est loin de diffuser des notions fragmentaires et privées d'une vision cohérente de la vie et du monde, elle est un puissant moyen de diffusion idéologique, et justement de l'idéologie consacrée de la classe dominante. (...)

⁶³⁶ Platon, *Phédon*. La misologie est la haine des raisonnements, de la parole (du logos), qui mène à la haine des hommes (misanthropie).

⁶³⁷ Le « *qualunquismo* » désigne une prétendue indifférence à la vie politique et sociale, l'apolitisme. L'équivalent en français serait « le poujadisme ». Le « *qualunquismo* » fut un mouvement d'idées, à l'époque du fascisme, qui exaltait *l'uomo qualunque* (l'homme quelconque).

Nous assistons à un phénomène très remarquable, qui mériterait d'être bien mieux illustré, avec plus de temps et d'espace que ceux dont nous disposons. Je vais tenter de le décrire succinctement. La télé, selon moi, en mêlant des spectacles d'une certaine valeur artistique et culturelle (la prose) et d'autres d'un niveau très inférieur, c'est-à-dire en mettant la partie la plus pauvre, culturellement parlant, au contact de divers niveaux, pour ainsi dire, de culture, non seulement ne concourt pas à élever le niveau culturel des couches inférieures, mais provoque chez elles le sentiment d'une infériorité presque angoissante. Ainsi, les pauvres sont-ils en permanence soumis à un choix qui les conduit, par la force des choses, à préférer les spectacles étiquetés de niveau inférieur. En ce sens, si vous me permettez, je dirai que la télé s'inscrit dans le phénomène général du néo-capitalisme. Au sens où elle tend à élever un peu le degré de connaissance chez ceux qui sont à un niveau supérieur, et à précipiter encore plus bas ceux qui se trouvent à un niveau inférieur. »

Extrait d'un entretien paru dans *Vie Nuove n°51*, par Arturo Gismondi, le 20 décembre 1958, et retransmis dans son intégralité dans *Contre la télévision*, éditions Solitaire Intempestifs, Paris 2003, page 22.

« Quand les ouvriers de Turin et de Milan commenceront à lutter aussi pour une réelle démocratisation de cet appareil fasciste qu'est la télé, on pourra réellement commencer à espérer. Mais tant que tous, bourgeois et ouvriers, s'amasseront devant leur téléviseur pour se laisser humilier de cette façon, il ne nous restera que l'impuissance du désespoir. », extrait de *Déjà le titre est crétin*, réponse du cinéaste à une enquête sur l'émission de variétés de Rai Uno : « *Canzonissima* », à l'occasion du début de la saison en 1972. Ce texte fut publié dans *Paese Sera* le 8 octobre 1972, in *Contre la Télévision*, Op.cité.

Annexe 9 - Le monde moderne vs le monde primitif, Pier Paolo Pasolini

Le citoyen obéissant
 pour lequel La Mecque se situe au Sud-Ouest...
 Encore heureux
 que je vois l'azur vers Raqqa.
 Ah, Russes, aristocratiques, et même, charismatiques.
 Comme les chevaliers, là-bas, en leur Krack,
 dont les squelettes déboussolés
 dont affligées, dont concentrées les os...
 vous êtes invisibles : présences que manifestent les preuves
 (des œuvres militaires, pour être précis).
 Mais restons-en aux os.
 Où ont-ils disparu ?
 Le grand midi qui domine les érosions blanches
 le sait, mais ne le dit pas. La vieillesse est bien grande,
 tout est tellement usé !

On ne peut pas dire que les Syriens
 éprouvent à votre endroit un grand attachement :
 mais les militaires, eux, oui. Têtes rasées comme au-delà du Taurus.
 Ils n'ont qu'une seule idée, ces têtes innocentes,
 et beaucoup d'appétit. Il est fini, le cauchemar agricole,
 et on mange à Homs,
 on mange à Alep.
 Ils ont été lavés, rasés, vêtus, chaussés :
 et maintenant leur père à mamelle les regarde, les bons et chers petits
 qui se sont libérés des sacrifices humains et de la sécheresse,
 et, abasourdis par cette « catastrophe spirituelle »,
 ils s'en vont, nus sous les défroques militaires, comme des vers,
 comme des enfants. Impossible d'esquisser un sourire
 sans qu'aussitôt ils te sourient en retour, et aillent jusqu'à rire en te serrant entre leurs
 bras.
 Brejnev et Kossyguine, eux, c'est sûr qu'ils ne sourient pas :
 véritables cratophanies, ils ne distribuent pas de monnaie en espèces
 (ce qui, il faut le dire, ne les rend pas très populaires)
 mais se donnent à connaître par des signes indéchiffrables :
 des refuges pour avions, justement (une dizaine), des ponts (un).
 En attendant, comme à Sezze, on fait la queue devant les cinémas.

Où donc ont disparu ces os ?
 Qui le sait qu'il le dise à cette âme croisée
 qui s'en va discourant- sur des Terres tellement usées-
 toute contractée par la terreur d'être victime ne fût-ce qu'expérimentale
 d'un pogrom en programme sur sa Terre.
 Dans le théâtre fatigué, elle ressent, comme une douleur personnelle,
 la présence d'un pylône de ciment,
 au point de penser sérieusement au suicide.

Heureuse Resafa, non encore atteinte par les poteaux électriques,
tandis que, pour ce qui concerne Alep,
l'inquiétude de consommer fait des hommes de cette ville
autant de bovarystes dans l'attente d'un Bourguiba.

Partout sont les signes de la Disparition.

Heureuse Resafa, encore lointaine dans le verdâtre du désert !
(la vallée d'Haran, par-delà les terrasses des collines érodé
-peintes en émouvantes petites touches de pinceau de miniaturistes-
ne résistera plus guère à la Disparition : la mer de blé,
bien agrippées à la terre, montre des signes sûr de viabilité :
déjà de petites citernes de ciment dominant les horizons, l'emportant sur les tumulus.
Les maisons en forme de ruche, inventées, pour de bonnes raisons,
In illo tempore, mais dans l'histoire, dans notre histoire,
Sont déjà contaminées par des maisonnettes horizontales et rectangulaires
(comme à Settebagni, à Settecamini). C'est la fin de la boue.

Le long des rives de l'Euphrate, sur la terre si vieille,
le vert de la végétation est juste badigeonné, à peine,
léger comme un petit somme l'après-midi au soleil.
En réalité tout est orange et blanc,
le vert n'est qu'un voile desséché, qui tombe, dès qu'on le touche, en poussière.
Et ça, c'est une drogue pour moi.
Mais mon cœur cogne de joie si je vois les maisons coniques de boue,
seules, intactes, contre les lopins verts et sanguins,
sous le soleil rasant, amassées, dans les formes archaïques du centre humain.
Ce soleil rasant qui vit les croisées aussi à l'aise que nous
(Où donc ont disparu ces os ?)

Entendons-nous bien : le sexe (en tant que partie du corps)
est dégradé par une vie si primitive.
Il n'a aucune gloire dans la boue sèche ;
il n'a aucun prestige ; et il est un peu ridicule :
le modèle de l'acte divin c'est celui de l'âne.

C'est pourquoi les regards sont humbles.
La sacralité est réduite à ses doublures faciles.
L'unité originelle est obtenue au moyen de l'inertie.
L'Euphrate devenu barbare attend les ingénieurs,
Et les mâles qui habitent les rives attendent la chasteté industrielle
sans avoir besoin de passer par le libertinage.

Le tiers-monde, la rhétorique mis à part, ne donne aucune confirmation :
dans les petites vallées amènes,
on jouit, c'est vrai, du bonheur sans pareil de l'indépendance :
lequel consiste en la satisfaction d'avoir une nation
tout comme en ont une les autres. Sur ce fondement, les premiers bourgeois,
qui sont gras ont trouvé *une dignité à défendre-*
tout comme, eh oui, les Européens avertis, gras ou maigres,
et jeunes gars aussi, comment donc :

c'est que le confort éloigne de ladite nature
 où le modèle de comportement est fourni par des sublimes ânon ;
 où les vieux vont le cul à l'air ;
 quant aux jeunes gars, leur unique idéal, c'est d'être bien obéissants.

Où sont leur os ?

Où donc sont, Saint-Simon, tes os ?

En quel endroit de la terre, en quel ailleurs
 sont-ils donc concentrés dans l'irréversible ?

Ah, Qualat Sm'aan, endroit plus proche du ciel
 qu'aucun autre endroit de la terre, je voudrais que tu acceptes mes os
 d'homme vieux qui, grâce à sa légère névrose cardiaque,
 a retrouvé la veine poétique (chose du reste tout à fait inutile,
 parce que quel avenir a-t-il devant lui ?)

Il est vrai que les sœurs du zuppin et du zuppon
 y arrivent en bandes le dimanche, en fabulant.
 Mais, en contrepartie, des garçonnets arabes, sous leur propre soleil,
 offrent des fleurs rouges et grises, qui peut-être
 sont de pauvres sœurs des asphodèles : pour quelques centimes de rouble.

La vallée est, là-haut, de pierre blanche, argentée,
 Et en bas, sa terre est couleur de moût (mélancoliquement labourée)
 Ces deux couleurs, avec celle du ciel,
 forment une trinité chromatique absolue,
 dont la douceur a l'abstraction, précisément, du Paradis.
 Là, oui, sans aucun doute, sont ensevelis des os !
 Et tout ce qui est enseveli est destiné à la résurrection
 (c'est encore vrai, du moins, pour un fils de paysans frioulans).
 Comme un devin, j'en sens la présence consolatrice.
 Du reste, il y a peu que j'ai compris pourquoi
 Le mot « retour » est celui qui me semble le plus cher,
 Me faisant trembler mystérieusement.

Douce solitude du Qualat Sm'aan,
 Si un poète ne fait plus peur, mieux vaut qu'il abandonne le monde.

Pier Paolo Pasolini, *Le long des rives de L'Euphrate*, poème rédigé lors du tournage de *Médée*, le 18 Avril 1969, in *Médée*, Pier Paolo Pasolini, traduction Christophe Mileschi, édition Arléa, Paris 1970.

Annexe 10 – Expérience et pauvreté (1933), Walter Benjamin

« (...) le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle. (...) N'a-t-on pas constaté que les gens revenaient muets du champ de bataille ? Non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable. Ce qui s'est répandu dix ans plus tard dans le flot des livres de guerre n'avait rien à voir avec une expérience quelconque, car l'expérience se transmet de bouche à oreille.(...)

Mais nous voyons ici, de la manière la plus claire, que notre pauvreté en expérience n'est qu'un aspect de cette grande pauvreté qui a de nouveau trouvé un visage - un visage aussi net et distinct que celui du mendiant au Moyen-Age. Que vaut en effet tout notre patrimoine culturel, si nous n'y tenons pas, justement, par les liens de l'expérience ? (...) Avouons-le : cette pauvreté ne porte pas seulement sur nos expériences privées, mais aussi sur les expériences de l'humanité tout entière. Et c'est donc une nouvelle espèce de barbarie. (...)

Pauvres, voilà bien ce que nous sommes devenus. Pièce par pièce, nous avons dispersé l'héritage de l'humanité, nous avons dû laisser ce trésor au mont de piété, souvent pour un centième de sa valeur, en échange de la piécette de l' « actuel ». A la porte se tient la crise économique, derrière elle une ombre, la guerre qui s'apprête. Tenir bon, c'est devenu aujourd'hui l'affaire d'une poignée de puissants, qui, Dieu le sait, ne sont pas plus humain que le grand nombre : souvent plus barbares, mais pas au bon sens du terme. Les autres doivent s'arranger comme ils le peuvent, repartir sur un autre pied et avec peu de chose. Ceux-ci font cause commune avec les hommes qui ont pris à la tâche d'explorer les possibilités radicalement nouvelles, fondées sur le discernement et le renoncement. Dans leurs bâtiments, leurs tableaux et leurs récits, l'humanité s'apprête à survivre, s'il le faut à la civilisation. Et surtout, elle le fait en riant. Ce rire peut parfois sembler barbare. Admettons. Il n'empêche que l'individu peut, de temps à autre, donner un peu d'humanité à cette masse qui la lui rendra un jour avec usure.

Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté (Die Welt im Wort- 1933)*, in *Œuvres II*, traduction M.Gonzillac, R.Rochlitz, P.Rusch, édition Gallimard, Paris 2000, page 364.

BILIOGRAPHIE FRANCAISE

OUVRAGES GENERAUX

AUCLAIR Georges, *Le mana quotidien. Structure et fonction de la chronique des faits divers*, édition Economica, Paris 1987.

AUGE Marc, *Non-lieux*, édition Du Seuil, Paris 1992.

ARENDT Hannah, *Walter Benjamin 1892-1940*, édition Allia, Paris 2007.

ARENDT Hannah, *La Crise de la culture*, édition Gallimard, Paris 2003.

ARENDT Hannah, *Qu'est-ce que la politique ?*, édition Seuil, l'ordre philosophique, Paris 1995.

ARENDT Hannah (acte de colloque du Collège international de Philosophie sous la direction de M.), *Hannah Arendt- Ontologie et Politique*, édition Tierce, Paris 1989.

BARTHES Roland, « Structures du faits divers », in *Essais Critiques*, édition Le Seuil, Paris 1964.

BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation*, édition Gallimard, Paris 1970.

CAILLOIS Roger, *L'homme et le sacré*, édition Folio essais, Paris 2002.

CAILLOIS Roger, *Le mythe et l'homme*, édition Folio essais, Paris 2002.

CHEVALIER Louis, *Splendeurs et misères du fait divers*, édition Perrin, collection pour l'Histoire, Paris 2003.

COLLECTIF, *Les figures de la marche*, édition Réunion des Musées nationaux, Paris, 2001.

HÖLDERLIN Frederich, *Œuvres*, édition Gallimard, collection Pléiade Bibliothèque n°191, Paris 2004.

ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, édition Folio essais, Paris 1987

ELIADE Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, édition Gallimard, Paris 2001.

GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience*, éditions de Minuit, Paris 1991.

MARC AURELE, *Pensées à moi-même*, édition des Milles et Une nuits poche essais, Paris 2005.

MONS Alain (sous la direction de), *Espace, corps, communication*, édition L'harmattan Paris 2004.

MORTAL Anne, *Le chemin de personne*, éditions L'harmattan, Paris, 2000.

TROTTMANN Christian, *Faire, agir, contempler. Contrepoint à la condition de l'homme moderne de Hannah Arendt*, éditeurs Sens&tonka, Paris 2008.

VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, édition La Découverte, Paris 1965.

VERNANT Jean-Pierre et NAQUET VIDAL Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne Tome 1 et 2*, édition La Découverte, Paris 1972.

VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et société en Grèce ancienne*, édition La Découverte, Paris 1974.

OUVRAGES SUR L'HISTOIRE

BENOIST Joselyn, MERLINI Fabio, *Après la fin de l'histoire : temps, monde, historicité*, édition Jean Vrin, Paris 1998.

BRAUDEL Paule, AYMARD Maurice, *Les ambitions de l'histoire*, édition De Fallois, Paris 1997.

BROSSAT Alain, *Ce qui fait époque. Philosophie et mise en récit du présent*, édition L'Harmattan, Paris 2007.

CERTEAU DE Michel, *L'écriture de l'histoire*, édition Gallimard, Paris 2002.

FERRO Marc, *Le retournement de l'histoire*, édition Robert Laffont, Paris 2010.

FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, édition Gallimard, Paris 1993.

HARTOG François, *Evidences de l'histoire, ce que voient les historiens*, édition Gallimard, Paris 2007.

HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, édition Seuil, La librairie du XXI siècle, Paris 2003.

GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, édition Verdier, Paris 2010.

JACQUEMONT Richard, *Colloque L'écriture de l'histoire ; entre historiographie et littérature*, Université du Caire, Facultés de lettres, Le Caire 2006.

KRACAUER Siegfried, *L'histoire des avants- dernières choses*, présentation de Jacques Revel, édition Stock, Paris 2006.

LAGANDRE Cédric, *L'actualité pure-Essai sur le temps paralysé*, Presses Universitaires de France, collection Travaux pratiques, Paris 2009.

LÖWY Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie-Une lecture des thèses «Sur le concept d'histoire»*, édition Presses Universitaires de France, collection Pratiques théoriques, Paris 2001.

RANCIERE Jacques, COMOLLI Jean-Louis, *Arrêt sur l'histoire*, édition du Centre Georges Pompidou, Paris 1977.

RANCIERE Jacques, *Les noms de l'histoire, essai de poétique du savoir*, édition Seuil, Paris 2001.

OUVRAGES DE PHILOSOPHIE ET D'ESTHETIQUE

ADORNO W. Theodor, *L'actualité de la philosophie et autres essais*, édition rue d'ULM, Paris 2008.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, édition Payot et Rivages, Paris 2008.

AGAMBEN Giorgio, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, édition Petite Bibliothèque Payot, Paris 2006.

AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire*, édition Desclée de Brouwer, collection Arts et esthétique, Paris 2004.

BATAILLE Georges, *Sur Nietzsche. Volonté de chance*, édition Gallimard, Paris 1945.

BATAILLE Georges, *L'expérience intérieure, suivi de Méthode de méditation et de Post-scriptum*, édition Gallimard, Paris 1953.

BATAILLE Georges, *L'érotisme*, aux éditions de Minuits, collection « Arguments » Paris 1992.

BATAILLE Georges, *Œuvres Complètes, Tome VI La somme athéologique, Sur Nietzsche*, édition Gallimard, Paris 1976.

BATESON Gregory, *Vers une écologie de l'esprit*, édition Du Seuil, Paris 1995.

BENJAMIN Walter, *Œuvres I*, édition Folio essai, Paris 2001.

BENJAMIN Walter, *Œuvres II*, édition Folio essai, Paris 2001.

BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, édition Folio essai, Paris 2001.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, édition Carré, collection Arts et esthétique, Paris 1997.

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle. Le livre des passages*, édition Du Cerf, Paris 1989.

BENJAMIN Walter, *La tâche du traducteur in Œuvres I, Poésie et violence*, édition Denoël, Paris 1971.

DAGOGNET François, *Des détritrus, des déchets, de l'abjecte. Une philosophie écologique*, édition Synthélabo, Paris 1998.

DIDI HUBERMAN Georges, *Survivances des lucioles*, Les éditions de minuit, Paris 2009.

DIDI HUBERMAN Georges, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Editions de Minuit, collection Paradoxe, Paris 2008.

DIDI HUBERMAN Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Editions de Minuit, Paris 2002.

DIDI HUBERMAN Georges, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, édition Macula, Paris 2003.

DIDI HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Editions de Minuit, Paris 2005.

ECO Umberto, *La guerre du faux*, édition Grasset & Fasquelle, Paris, 1985.

ESCHYLE, *L'Orestie*, traduction de Daniel Loayaza, édition Flammarion, Paris 2001.

HEGEL, *Principes de la philosophie du droit*, Presses Universitaires de France, Paris 2003.

HEIDEGGER Martin, *Approche de Hölderlin*, édition Tel Gallimard, Paris 1996.

JEUDY Henri-Pierre, *Le corps comme objet d'art*, édition Armand Colin, Paris 1998.

MICHAUD Phillippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, édition Macula, Paris 1998.

MOSES Stéphane, *L'Ange de l'Histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, édition Folio essais, Paris 2006.

MÜSTER Arno, *Progrès et catastrophe, Walter benjamin et l'histoire. Réflexions sur l'itinéraire philosophique d'un marxiste mélancolique*, édition Kimé, Paris 1996.

NIETZSCHE Friedrich, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, édition Flammarion, Paris 1988.

NIETZSCHE Friedrich, *Considérations Inactuelles I et II*, édition Folio Essais, Paris 1992.

NIETZSCHE Friedrich, *Considérations Inactuelles III et IV*, édition Folio Essais, Paris 1992.

NIETZSCHE Friedrich, *Naissance de la tragédie*, édition Denoël, Paris 1994.

NIETZSCHE Friedrich, *Le gai savoir*, édition Flammarion, Paris 1997

- NIETZSCHE Friedrich, *Fragments posthumes sur l'Eternel retour*, éditions Allia, Paris 2003.
- NIETZSCHE Friedrich, *La vision dionysiaque du monde*, éditions Allia, Paris 2004.
- PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin, Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu- Esthétique et politique chez Walter Benjamin*, édition Klincksieck, Paris 2006.
- RANCIERE Jacques, *Le Destin des images*, éditeur La Fabrique, Paris 2003.
- SARTRE Jean-Paul, *Situations philosophiques*, édition Gallimard, Paris 1991.
- SARTRE Jean-Paul, *Situations II, Qu'est-ce que la littérature ?*, édition Gallimard, Paris 1975.
- SASSO Georges, *Georges Bataille : le système du non-savoir, une ontologie du jeu*, Les éditions de minuit, Paris 1978.
- SENEQUE, *La vie heureuse- les bienfaits*, édition Gallimard, Paris 1996.
- VON SCHLOSSER Julius, *Histoire du portrait en cire*, édition Macula, Paris 1997.
- WARBURG Aby, *Essais florentins*, éditions Klincksieck, Paris 2003.
- WARBURG Aby, *Le rituel du serpent*, édition Macula, Paris 2003.
- WARBURG Aby, *Mnémosyne (introduction)*, in *Traffic* numéro 9, Paris 1994.
- WEINRICH Harald, *Le temps compté*, éditions Jérôme Millon, collection Nomina, Grenoble 2009.
- WEINRICH Harald, *Le temps*, éditions Seuil, collection Poétique, Paris 1973.

OUVRAGES SUR LA TELEVISION ET LES MEDIAS

- BERTRAND Gisèle, DEREZE Gérard, MERCIER Pierre-Alain, *De quelques temporalités de la réception audiovisuelle dans Recherche en communication n°3*, Louvain La Neuve, 1995.
- BERTRAND Gisèle, *Temporalités de la Télévision, Temporalités Domestiques*, Paris, INA, CNRS, 1994.
- BERTRAND, Gisèle et MERCIER, Pierre-Alain, *Temporalités : de l'émetteur au récepteur, Temporalités de la Télévision, Temporalités Domestiques*, Paris, INA, CNRS, 1994.
- BOURDIEU Pierre, *Sur la télévision, suivi de l'emprise du journalisme*, édition Raison d'agir, Paris 1996.

CASSETTI Francesco et ODIN Roger, *De la paléo à la néo-télévision*, revue *Communications n°51*, édition Seuil, Paris 1988.

CHARAUDEAU Patrick, *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours*, INA édition, Paris 2011.

CHARAUDEAU Patrick, *Le contrat de communication de l'information médiatique* », *Médias : faits et effets*, numéro spécial *Le Français dans le monde*, édition Hachette, Paris, Juillet 1994.

DOMENGET Jean-Claude, *Une autre manière de concevoir les moments télé ? Les évolutions des relations au média télévisuel et aux temps en jeu induites par les usages émergents des magnétoscopes numériques*, Actes de Colloque AISLF, *Sociologie de la communication*, Tours 2004.

GASPARINI Giovanni, *La dimensione sociale del tempo*, edizione Franco Angeli, Milano 1994.

JOST François, *Les médias et nous*, Bréal Editeur, Paris 2010.

JOST François, *Introduction à l'analyse de la télévision*, éditions Ellipses, Paris 2007.

JOST François, *Le culte du banal*, CNRS Editeur, Paris 2007.

JOST François, *La télévision du quotidien-Entre réalité et fiction*, édition De Boeck, Paris 2004.

JOST François, LEBLANC Gérard, *La télévision française au jour le jour*, édition Economica, Paris 2001.

JOST François, *Temporalité et genre*, dans *Médias, temporalités et démocratie*, Apogée, Rennes, 2000, pages 151-163.

LOCHARD Guy, *La communication télévisuelle*, CNRS éditeur, Paris 2009.

MUSSO Pierre, *Télé-politique- Le sarkoberlusconisme à l'écran*, Editions de l'aube, La Tour d'Aigues 2009.

SFEZ Lucien, *Les médias, la démocratie et le temps*, dans *Médias, temporalités et démocratie*, Apogée, Rennes 2000.

OUVRAGES DE CINEMA

AYFRE Amédée, *Conversion aux images. Les Images et Dieu, Les Images et l'Homme*, édition du Cerf, collection septième art, Paris 1964.

BIANCHI Jean et BOURGEOIS Henri, *Les médias côté public. Le jeu de la réception*, édition Centurion, Paris 1992.

BOILLAT Alain, *La fiction au cinéma*, édition L'harmattan, collection champs visuels, Paris 2001.

BORDWELL David, *Narration in the Fiction Film*, University of Winconsin Press, Madison 1985.

BURCH Noel, *Une praxis du cinéma*, édition Folio Essais, Paris 1986.

CASSETTI Francesco, *D'un regard l'autre- Le film et son spectateur*, édition Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1990.

CHATEAU Dominique, *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*, édition L'Harmattan, collection Champs Visuels, Paris 2009.

CHATEAU Dominique, *Sartre et le cinéma*, édition Ciné Séguier, Paris 2004.

CHATEAU Dominique, GARDIES André, JOST François, *Cinémas de la modernité*, édition Klincksieck, Paris 1997.

CHATEAU Dominique, *Propositions pour une théorie du film I*, in *Ca cinéma* numéro 2, Paris Octobre 1973.

COHEN-SEAT Gilbert, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, éditions Presses Universitaires de France, Paris 1958.

DE BAECQUE Antoine et DELAGE Christian, *De l'histoire au cinéma*, éditions Complexe, Paris 2009.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1, L'Image-mouvement*, Les éditions de Minuit, collection Critique, Paris 1983.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2, L'Image-temps*, Les éditions de Minuit, collection Critique, Paris 1985.

GARDIES André, *Le récit filmique*, édition Hachette, Paris 1993.

GARDIES André, *L'espace au cinéma*, édition Méridiens Klincksieck, Paris 1993.

ISHAGPOUR Youssef, *Historicité du cinéma*, éditions Farrago, Paris 2004.

ISHAGPOUR Youssef, *Le cinéma*, édition Flammarion, collection Domino, Paris 1996.

JOST François, *Le temps d'un regard, Du spectateur aux images*, édition Méridiens Klincksieck, Paris 1998.

JOST François, *Un monde à notre image, Enonciation, Cinéma, Télévision*, édition Méridien Klincksieck, Paris 1992.

LEFEBVRE Martin, *Psycho, de la figure au musée imaginaire : théorie et pratique de l'acte de spectature*, édition L'Harmattan, collection Champs visuels, Québec, 1997.

LEITCH M. Thomas, *Find the director on the Hitchcock game*, Press University of Georgia, Etats-Unis, 1991.

LEIRENS Jean, *Le cinéma et le temps*, éditions du Cerf, collection 7ème Art, Paris 1954.

MALRAUX André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma* in *Œuvres complètes*, édition La Pléiade, Paris 2002.

MENIL Alain, *L'écran du temps*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1996.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le cinéma et la nouvelle psychologie* in *Sens et Non-Sens*, édition Gallimard, collection Bibliothèque de philosophie, Paris 1996.

MEUNIER Jean-Pierre, *Les structures de l'expérience filmique : l'identification filmique*, édition Louvain-la-Neuve, Paris 1969.

METZ Christian, *Le signifiant imaginaire*, édition Bourgois, Paris 2002.

METZ Christian, *Langage et cinéma*, édition Larousse, Paris 1971.

MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Les éditions de minuit, collection arguments, Paris 2002.

PERRON Bernard, *La Spectature prise au jeu. La narration, la cognition et le jeu dans le cinéma narratif*, Thèse de Doctorat, Université de Montréal, 1997.

OUVRAGES SUR PIER PAOLO PASOLINI

ARMENGUAL Barthélemy, ESTEVE Michel, FARAGO France, FINK Guido, MAGNY Joël, RENARD Philippe, *Pasolini, 1. Le mythe et le sacré*, édition Etudes cinématographiques, Paris 1976

ARMENGUAL Barthélemy, FARGES Joël, MAGNY Joël, PINEL Vincent, PREDAL René, SEMOLUE Jean, *Pasolini, 2. Un « cinéma de poésie »*, édition Etudes cinématographiques, Paris 1977.

DUFLOT Jean, *Entretiens avec Pasolini, Les dernières paroles d'un impie*, édition Belfond, Paris 1971.

DE CECCATTY René, *Pasolini, Biographie*, édition Folio biographies, Paris 2005.

FERNANDEZ Dominique, *Dans la main de l'ange*, éditions Grasset, Paris 1982.

GERARD F.S, *Pasolini ou le mythe de la barbarie*, édition Université de Bruxelles collection Arguments et documents, Bruxelles 1981.

GERVAIS Marc, *Pier Paolo Pasolini*, édition Seghers, collection « cinéma d'aujourd'hui », Paris 1973.

JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Le dernier poète expressionniste: écrits sur Pasolini*, édition Solitaires Intempestifs, Besançon 2005.

JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pier Paolo Pasolini- Le dada du sonnet* (bilingue), traduit de l'italien et présenté par Hervé Joubert-Laurencin, éditions Les solitaires intempestifs, Besançon 2005.

JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini : portrait du poète en cinéaste*, édition Cahiers du cinéma, Paris 1995.

MACCIOCCHI Maria Antonietta, *Pasolini (séminaire)*, édition Grasset, Paris 1980.

NAZE Alain, *Temps, récit et transmission chez W.Benjamin et P.P.Pasolini- Walter Benjamin et l'histoire des vaincus*, édition L'Harmattan, collection Esthétiques, Paris 2011.

REGAYA Kamel, *Médée de Pier Paolo Pasolini : espaces de lecture*, Mémoire de DEA, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, sous la direction de Jacques Aumont, Paris Octobre 1989.

THESES SOUTENUES SUR PIER PAOLO PASOLINI

AVINO Loredana, *Spectateur et paria : pluralité et individualité dans les écrits politiques de Pier Paolo Pasolini*, sous la direction de Gérard Vittori, Université de Haute Bretagne, 2011.

BELPERRON Lise, *Représentations cinématographiques de la banlieue romaine de Rossellini à Pasolini*, sous la direction de Jean-Charles Vegliante, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2005.

Buresi-Collard, Marie-Françoise, *Esthétique de l'in-carné partir de l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, sous la direction de Dominique Château, Université Panthéon-La Sorbonne, Paris 2009.

El Ghaoui, Lisa, *Langages du désir et métamorphoses du corps dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, sous la direction de Christophe Mileschi, Université Stendhal de Grenoble, 2006.

Minardi, Enrico, *La Conception de la langue poétique chez Pasolini*, sous la direction de François Livi, Université Panthéon-La Sorbonne, Paris 2002.

NAZE Alain, *Temps et récit chez Walter Benjamin et Pier Paolo Pasolini*, sous la direction d'Alain Brossat, Université de Paris VIII, Paris 2010.

PARANT Céline, *De Giotto à Caravage : la troisième dimension picturale dans quelques films de Pasolini*, sous la direction de Tanant Myriam, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2005.

OUVRAGES DE PIER PAOLO PASOLINI

PASOLINI Pier Paolo, *L'expérience hérétique*, édition Payot, Paris 1976.

PASOLINI Pier Paolo, *Saint-Paul*, éditions Flammarion, Paris 1997.

PASOLINI Pier Paolo, *La divine mimésis*, éditions Flammarion, Paris 1980.

PASOLINI Pier Paolo, *Poésies 1943-1970*, édition Gallimard, Paris 1990.

PASOLINI Pier Paolo, *Le rêve d'une chose*, édition Gallimard, Paris 1991.

PASOLINI Pier Paolo, *Correspondance générale (1940-1975)*, édition Gallimard, Paris 1991.

PASOLINI Pier Paolo, *Poèmes de jeunesse et quelques autres*, édition Gallimard, Paris 1995.

PASOLINI Pier Paolo, *L'odeur de l'Inde*, éditions Denoël, Paris 1995.

PASOLINI Pier Paolo, *Descriptions de descriptions*, éditions Rivages, Paris 1995.

PASOLINI Pier Paolo, *Théâtre complet*, édition Acte Sud, Paris 1995.

PASOLINI Pier Paolo, *Écrits sur la peinture*, présentation Hervé Joubert-Laurencin, édition Carré Arts et esthétique, Paris 1997.

PASOLINI Pier Paolo, *Histoires de la cité de dieu*, édition Gallimard, Paris 1998.

PASOLINI Pier Paolo, *Une vie violente*, éditions 10/18, Paris 1998.

PASOLINI Pier Paolo, *Qui je suis*, édition Arléa, Paris 1999.

PASOLINI Pier Paolo, *Écrits sur le cinéma- Petit dialogue avec les films*, textes rassemblés et préfacés par Hervé Joubert Laurencin édition Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris 2000.

PASOLINI Pier Paolo, *Dans le cœur d'un enfant*, édition Actes Sud, Arles 2000.

PASOLINI Pier Paolo, *Douce et autres textes*, édition Actes Sud, Arles 2000.

PASOLINI Pier Paolo, *Théorème*, édition Gallimard, Paris 2001.

PASOLINI Pier Paolo, *Actes impurs suivi d'Amado mio*, édition Gallimard, Paris 2001.

PASOLINI Pier Paolo, *La longue route de sable*, Photographies Philippe Séclier, éditions Xavier Barral, Paris 2001.

PASOLINI Pier Paolo, *Les anges distraits*, édition Folio, Paris 2001.

PASOLINI Pier Paolo, *Médée*, éditions Arléa, traduction Christophe Mileschi, Paris 2002.

PASOLINI Pier Paolo, *Lettres Luthériennes. Petit traité de pédagogie*, édition Points, Paris 2002.

PASOLINI Pier Paolo, *Nouvelles romaines*, édition Gallimard, Paris 2002.

PASOLINI Pier Paolo, *Où est ma patrie ?*, éditions Le Castor Astral, Bordeaux 2002.

PASOLINI Pier Paolo, *La Nouvelle Jeunesse-Poèmes frioulans 1941-1974*, édition M.Nadeau, Paris 2003.

PASOLINI Pier Paolo, *Contre la télévision*, éditeurs Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2003.

PASOLINI Pier Paolo, *Le théâtre de Pasolini- Edipo all'alba (1938-1965)*, édition Solitaires Intempestifs, traduction de Hervé Joubert-Laurencin et Caroline Michel, Paris Avril 2005.

PASOLINI Pier Paolo, *Une maison au bord des larmes*, édition Acte Sud, Paris 2005.

PASOLINI Pier Paolo, *Les ragazzi*, édition 10/18, Paris 2005.

PASOLINI Pier Paolo, *Pétrole*, édition Gallimard, Paris 2006.

PASOLINI Pier Paolo, *L'inédit de New-York, entretien avec Giuseppe Cardillo*, édition Arléa, Paris 2008.

PASOLINI Pier Paolo, *Ecrits corsaires*, éditions Flammarion, Paris 2009.

PASOLINI Pier Paolo, *Je suis vivant*, édition Nous, Caen 2011.

ARTICLES SUR PIER PAOLO PASOLINI

ARISTARCO Guido, *Jung et De Seta, Freud et Pasolini*, in *Cinéma 69*, Paris Avril 1969.

BERTOLUCCI Bernardo, *Le cinéma selon Pasolini*, in *Les Cahiers du cinéma* numéro 169, Paris Août 1965.

COMOLLI Jean-Louis, *Les Cahiers du cinéma* numéro 159, Octobre 1964.

DANEY Serge, *Les Cahiers du cinéma* numéro 212, Mai 1969.

DELAHAYE Michel, *Les Cahiers du cinéma* numéro 166, Mai 1965.

PASOLINI, revue d'esthétique, hors-série numéro 3, Paris 1982.

DUCROS Franc, *Une lecture de Médée*, in Les Cahiers de la Cinémathèque numéro 3, Paris 1971.

EISENSCHITZ Bernard, *Relecture et auto-analyse (sur Œdipe Roi)*, in L'avant-scène numéro 97, Paris Novembre 1969.

ESTEVE Dominique, *Transposition d'un mythe : Œdipe Roi*, in Esprit numéro 12, Paris Décembre 1968.

NOGUEZ Dominique, *L'œdipe de Pasolini*, in Ca Cinéma numéro 2, Paris Octobre 1973.

PREDAL René, *L'inspiration mythique chez Pasolini*, in Cinéma 74, numéro 190/191, Paris Septembre/Octobre 1974.

SERY Patrick, *Quand le Christ, Marx et Freud se rencontrent*, in Cinéma 72, numéro 164, Paris Mars 1972.

TOUNES Andrée, *Médée, notre contemporaine*, In Jeune Cinéma numéro 6, Paris Mars 1970.

ARTICLES DE PIER PAOLO PASOLINI

PASOLINI Pier Paolo, *En tant que marxiste, je vois le monde sous un angle sacré*, in Lettres Françaises, Paris Septembre 1965.

PASOLINI Pier Paolo, *Entretien*, in Les Cahiers du cinéma numéro 171, Octobre 1965.

PASOLINI Pier Paolo, *Le scénario comme structure tendant vers une autre structure*, in Les Cahiers du cinéma, Paris Noël 1966.

PASOLINI Pier Paolo, *Discours sur le plan-séquence*, in Les Cahiers du cinéma, Paris Juillet/Août 1967.

PASOLINI Pier Paolo, *Entretien*, in Les Cahiers du cinéma numéro 195, Novembre 1967.

PASOLINI Pier Paolo, *Entretien*, in Les Cahiers du cinéma numéro 27/28, Janvier 1968.

PASOLINI Pier Paolo, *Entretien*, in Les Cahiers du cinéma numéro 212, Mai 1969.

PASOLINI Pier Paolo, *Entretien dans Bianco e nero* numéro 23, Italie 1976.

BIBLIOGRAPHIE ITALIENNE

DE MARTINO Ernesto, *La fine del mondo. Controbuti all' analisi delle apocalissi culturali*, edizione einaudi, Torino 2002.

OUVRAGES DE PIER PAOLO PASOLINI

PASOLINI Pier Paolo, *Lettere. 1940-1954*, edizione Einaudi, Torino 1986.

PASOLINI Pier Paolo, *Tutte le opere Œuvres complètes en dix volumes*, edizione Moradori, collezione Meridiani, Italie 1998-2003.

PASOLINI Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte, Tome I e II*, a cura di W.Siti e S. De Laude, edizione Mondadori, Milano 1999.

PASOLINI Pier Paolo, *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, edizione Mondadori, Milano 2001.

PASOLINI Pier Paolo, *Tutte le opere, œuvres complètes*, collection Meridiani, chez Mondadori, Milan, dix volumes publiés entre 1998 et 2003.

PASOLINI Pier Paolo, *Ali dadli occhi azzurri*, editore Garzanti, Milano 2007.

PASOLINI Pier Paolo, *Passione e ideologia*, editore Garzanti, Milano 2009.

Furio Colombo et Gian Carlo Ferretti, *L'ultima intervista di Pasolini*; traduit de l'italien par Hélène Frappat, édition Allia, Paris 2010.

OUVRAGES SUR PIER PAOLO PASOLINI

AGOSTI S., *Cinque analisi. Il testo della poesia*, edizione Feltrinelli, Milano, 1982.

ANGELINI Franca, *Pasolini e lo spettacolo*, edizione Bulzoni, Roma 2000.

BAZZOCCHI Marco Antonio, *L'immaginazione mitologica: Leopardi e Calvino, Pascolo e Pasolini*, edizione Pendragon, Bologna 1996.

BENEDETTI Carla, *Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura*, edizione bollati Boringhieri, Torino 1998.

BERTINI Antonio, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Bulzoni Editore, Roma 1979.

CADEL Francesca, *La lingua dei desideri : il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, edizione Mann, Lecce 2002.

CANADE' Alessandro (a cura di), *Corpus Pasolini*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2008.

CANNELLA Claudia, *Medea di Pier Paolo Pasolini: mito, realta e autobiografia*, Università degli Studi di Pavia, Relatore A.L Peroni, 1989.

CALABRESE Giuseppe, *Pasolini e il sacro*, edizione Jaca book, Italia 1994.

CARNERO Roberto, *Morire per le idee: vita letteraria di Pier paolo Pasolini*, edizione RCS Libri, Milano 2010.

CASTELLANI Anna, *Pasolini e la tragedia antica- progetto didattico*, Ginnasio Machiavelli Capponi, Istituto professionale I. Tornabuoni, 2004.

CAROTENUTO Aldo, *L'autunno della coscienza : ricerche psicologiche su Pier Paolo Pasolini*, edizione Boringhieri, Torino 1985.

CONTI CALABRESE, Giuseppe, *Pasolini e il sacro*, edizione Jaca Book, Milano 1994.

DE BENEDICTIS Maurizio, *Linguaggi dell'aldilà. Fellini e Pasolini*, Lithos editrice, Roma 2000.

D'ELIA Gianni, *L'eresia di Pasolini*, edizione Stelle filanti, Milano 2005.

DELLA TERZA Dante, *Pasolini in Periferia*, edizione Periferia, Cozenza 1992.

FUSILLO Massimo, *La grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, edizione Scandicci La nuova Italia editore, Firenze 1996.

GALLI Giorgio, *Pasolini comunista dissidente: attualità di un pensiero politico*, edizione della KAOS, Milano 2010.

GALLUZZI Francesco, *Pasolini e la pittura*, Bulzoni Editore, Roma 1994.

GOLINO Enzo, *Pasolini: il sogno di una casa: pedagogia, eros, letteratura dal mito alla società di massa*, edizione Bompiani, Milano 1992.

GOLINO Enzo, *Tra lucciole e palazzo : il mito Pasolini dentro la realtà*, edizione Sellerio, Palermo 1995.

GRIFONE Carlo, *Pier Paolo Pasolini : l'Inattuale e l'Assente*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Roma, Relatore Evelina Tarroni, Roma 1980.

HALLIDAY Jon, *Pasolini su Pasolini, Conversazioni con Jon Halliday*, edizione Guanda, Parma, 1992, (traduit en anglais par O. Stark, London, Thames, 1969).

La Porta, Filippo, *Pasolini: uno gnostico innamorato della realtà*, edizione Le Lettere, Firenze 2002.

LAZAGNA Carla e Pietro, *Pasolini di fronte al problema religioso*, edizioni Dehoniana, Bologna, 1970.

MAGALETTA Giuseppe, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Edizioni Quattro Venti, Urbino 1997.

Manzoli, Giacomo, *Voce e silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, edizione Pendragon, Bologna 2001.

NALDINI Nico, *Nei campi del Friuli. La giovinezza di Pasolini*, edizione Scheiwiller, Milano 1984.

NALDINI Nico, *Pasolini. Una vita*, edizione Einaudi, Torino 1989.

Sapelli Giulio, *Modernizzazione senza sviluppo : il capitalismo secondo Pasolini*, edizione Mondadori, Milano 2005.

TODINI Umberto, *Pasolini e l'antico: i doni della ragione*, Edizione Scientifiche Italiane, Napoli 1995.

ZIGAINA Giuseppe, *Pasolini tra enigma e profezia*, edizione Marsilio, Venezia 1989.

PUBLICATIONS UNIVERSITAIRES SUR PIER PAOLO PASOLINI

ANDREOTTA Giovanni, *Pasolini, lo spazio, il mito : gli aspetti figurativi di Medea*, Tesi in Teorica e Metodo dei Mass Medias, Italia 1995/6.

BALSAMO Mario, *Edipo re e Medea nella Grecia di Pasolini*, Tesi di Laurea, Relatore Guido Aristarco.

BARBARO Alessandro, *L'alternativa fantasma : l'esperienza africana e la ricerca del sacro nell'opera di Michel Leiris e di Pier Paolo Pasolini*, Università degli studi di Roma "Tor Vergata, ", Relatore Massenzio, Marcello, 2009.

CALABRESE Giuseppe, *Sacro e utopia in Pier Paolo Pasolini*, Tesi dell'Università degli studi di Milano, Relatore L. Parinetto, Milano 1990.

CILIA Maria Anna, *Analisi di Medea di Pier Paolo Pasolini*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, Relatore Francesco Casetti, Milano 1988.

D'ONGHIA ROGADEA Silvia, *Mito biblico e mito greco-romano nell'opera di Pier Paolo Pasolini : Cinque parole chiave : Mito, Pasolini, Tragedia, Classicità, Modernità*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna, Relatore alberto Bertoni, Bologna 1999.

FABBRI Monica, *Pasolini e la crisi del mito*, Tesi di Laurea in Letteratura Italiana, sessione Autunnale 1991/2.

MORSIANI Mabel, *Il tema del sacro nell'opera di Pasolini*, Tesi di Laurea in Letteratura Italiana, Università degli studi di Bologna, Relatore niva Lorenzini, Bologna 1996.

PESCI Daniela, *Antropologia e mito nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Tesi di Laurea, Università degli studi di Roma, Relatore Armando Catemario, Roma 1985.

PRUDENZI Angela Maria, *Pasolini tra mito e storia*, tesi di Laurea, Facolta di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Siena, Siena 1980/1.

PALMIERI Sabrina, *Pier Paolo Pasolini: il cinema "sacro" e la pittura*, Tesi di diploma, Accademia di Belli Arti, Bologna 1995/6.

SPADINO Alessandra, *Pier Paolo Pasolini : il cinema del mito*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bari, Relatore Giovanni Attolini, Bari 1990.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

PREMIERE DE COUVERTURE

Ernest Pignon Ernest – hommage à Pier Paolo Pasolini, *In Situ II*, Certaldo (Firenze) 1980, Photographie traitée en impression lithographique.

PLANCHE 1 52

Accattone – Rome sans profondeur

PLANCHE 2 58

Accattone – Regard caméra : le temps de la coupure

PLANCHE 3 63

Vue du monte Testaccio – Environs de Rome – années soixante

PLANCHE 4 64

Accattone – Monte Testaccio : l'autre visage de Rome

PLANCHE 5 79

Mamma Roma – L'enjeu de la réappropriation politique et poétique du terrain vague

PLANCHE 6 80

Mamma Roma – Dernière séquence du film ; exemple de la mise en place du discours indirect libre

PLANCHE 7 82

Mamma Roma – Séquence de l'entrée de l'immeuble

PLANCHE 8 83

Mamma Roma – Séquence de la chambre

PLANCHE 9 85

Mamma Roma – La mère un corps coupable en opposition au corps d'Ettore

PLANCHE 10 86

Mamma Roma – Ettore : corps exposé – corps crucifié

PLANCHE 11 93

Pontorno, *Déposition* (1527), huile sur bois (313 cm x 192 cm), Chapelle Capponi, Eglise de Santa Felicita, Florence.

PLANCHE 12 94

Vincenzo Campi (1536-1591) *I Mangiatori di ricotta*, environ 1580, Musée des Beaux-Arts de Lyon, France

PLANCHE 13	99
Rosso Fiorentino, <i>Déposition de croix</i> , (1521), huile sur bois, (375 cm x 196 cm), Pinacothèque de Volterra.	
PLANCHE 14	110
<i>Appunti per un'Orestiade africana</i> : le destin déplacé	
PLANCHE 15	112
<i>Appunti per un'Orestiade africana</i> – La guerre du Biafra : actualisation des mythes	
PLANCHE 16	114
<i>Appunti per un'Orestiade africana</i> : gros plans : – Filmer les survivances	
PLANCHE 17	122
Altération de l'image	
PLANCHE 18	150
Séquence du meurtre de Laïos dans <i>Edipo-re 1/2</i>	
PLANCHE 18	150
Séquence du meurtre de Laïos dans <i>Edipo-re 2/2</i>	
PLANCHE 19	164
Sacrifice par arrachement du cœur.	
PLANCHE 20	165
<i>Medea</i> : séquence du sacrifice par arrachement du cœur dans <i>Medea</i> .	
PLANCHE 21	173
<i>Medea</i> : la rencontre corporelle entre <i>Medea</i> et <i>Giasone</i> et la chute 1/3	
PLANCHE 21	173
<i>Medea</i> : la rencontre corporelle entre <i>Medea</i> et <i>Giasone</i> et la chute 2/3	
PLANCHE 21	173
<i>Medea</i> : la rencontre corporelle entre <i>Medea</i> et <i>Giasone</i> et la chute 3/3	

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION - *In illo tempore* : un corps à corps avec l'Histoire2

PARTIE I- Histoire et chroniques, la trilogie romaine ou l'émergence des oubliés de l'histoire34

CHAPITRE I - Accattone ou le surgissement de l'anachronisme..... 40

I Rome, de l'antique à la chronique 42

1) Les borgate : déchets du monde et construction d'un temps protohistorique..... 46

2) L'utilisation de Bach : de la chair au retable..... 49

3) Rome sans profondeur : Giotto..... 51

II Corps sous-prolétaires, corps anachroniques 54

1) Corps pauvres, corps archaïques 55

2) Le regard-caméra : le temps de la coupure..... 57

3) Une réalité immémoriale 59

III Une origine perdue car non advenue..... 62

1) Le *Monte Testaccio* : l'autre visage de Rome..... 63

2) La périphérie romaine, effluves de l'odeur de l'Inde 67

3) L'origine perdue, le temps de l'instant 68

CHAPITRE II- *Mamma Roma*, suprématie de la raison ou l'entrée dans l'Histoire

..... 71

I *Mamma Roma*, Rome l'inactuelle 74

1) La marche d'Ettore : la marche des oubliés de l'Histoire 75

2) Les borgate contre l'institution des monuments historiques : l'enjeu de réappropriation politique et poétique du terrain vague 78

3) Vers un nouveau rapport poétique au monde : le discours indirect libre
80

II Ettore, le corps sacrifié pour la faute des mères 81

1) La rencontre avec *Mamma Roma* : la maman et la putain 82

- 2) Ettore, le corps-sacré menacé par le corps-historique de Mamma Roma
84
- 3) Corps crucifié, corps exposé : métamorphose d'Ettore, la mort entre
dans l'histoire 86

CHAPITRE III- La ricotta, temps d'affirmation de vie contre le temps du crucifié

.....	88
I. Stracci : corps-bouffon dionysiaque porteur de vie	89
1) Du figurant à la figure	90
2) Stracci, l'image dialectique du figurant	93
3) Stracci, l'exact renversement de la Passion du Christ/ Incarnation	95
II. Survivance du passé comme métaphore du présent	96
1) Réfraction et survivance	97
2) Reconvoyer le présent : l'image comme migration temporelle	98
3) Contaminations profanes : l'image résonnante.....	100

PARTIE II- Histoire et mythe : la trilogie antique ou la recherche d'un temps

perdu 103

CHAPITRE I- Le destin pasolinien, tension entre passé et avenir 105

I. Le destin déclassé : <i>Appunti per un'Orestiade africana</i>	108
1) L'histoire comme actualisation des mythes	111
2) Une archéologie du regard : filmer les survivances	113
3) Des Erinyes aux Euménides, une transformation intempestive.....	116
II. Exil géographique, exil temporel.....	118
1) Le présent africain ou l'intégration figurale du passé.....	119
2) L'Afrique : une réalité palimpseste	120
3) Altération de l'image : le passé dans le présent, une image en mue ..	122

CHAPITRE II- Analyse d'images de destin. Altération du destin et conversion en fait divers dans Edipo re et Medea 126

I. L'Edipo Re ou la construction de l'homme quelconque : le destin réinvesti par le fait divers.....	139
---	-----

1) L'effet tivi et la mutation du destin en fait divers : le direct différé	142
2) Filmer le meurtre comme un fait divers ou la métamorphose de la valeur de l'œuvre d'art : de la liturgie au spectacle	148
3) L'image cinématographique altérée et langage télévisuel : violence du pouvoir et acculturation au cœur du mythe	154
II. <i>Medea</i> , figuration du geste antique et dé-figuration moderne : fait divers et désacralisation	158
1) Un montage de la mise en collision de l'animal et de l'humain : valeur culturelle contre valeur d'exposition	162
2) La terre de Colchide, le lieu-bis comme enjeu de la conversion : la rencontre entre Médée et Jason	169
3) Fait divers, mutation de l'imaginaire et crise de civilisation : vers un imaginaire de l'aléatoire et une communication indicielle	179
III. La télévision, ennemie de la réalité	183
1) La télévision et l'impossibilité du sacré	188
2) La télévision et la mutation anthropologique	191

Partie III- Histoire contemporaine et expérience : Saló ou le présent comme horreur..... 194

CHAPITRE I- Saló ou le cinéma comme pratique philosophique de l'histoire .198

I. La disparition des lucioles : Visions apocalyptiques : degré zéro de l'histoire	205
1) L'Apocalypse : une nouvelle pratique de l'Histoire	208
2) L'Apocalypse culturelle	212
3) La représentation profane de la mort	214
4) Un film de lésions sans fascination	216
II. Du texte au film : écart et ressemblance	217
1) <i>Saló</i> , un film non consommable	221
2) L'infidélité du poing fermé	222
3) La récupération de l'Histoire comme pratique filmique	223

III. L'agir politique malgré tout : survivance et expérience politique du temps	225
1) Séparer l'expérience de l'imagination : l'avènement sadien	226
2) Défiguration de l'expérience. Survivance malgré tout	227
3) L'esthétique du muet pour les victimes : une brèche dans le temps ...	230
CHAPITRE II. Déchirure de l'histoire : chronique d'une mort annoncée.....	233
I. Storia, protostoria, metastoria ou les différents degrés d'historicité	234
1) Modernité ou l'avènement de la Metastoria	235
2) Déchirure de l'Histoire	237
3) Naissance des faux révolutionnaires	243
II. Nation, histoire et conscience pasolinienne	246
1) Langage et consommation : l'avènement du slogan	248
2) L'avènement de la société consumériste : la nouvelle jeunesse	249
III. Penser l'histoire après l'histoire : le rôle de la télévision.....	251
1) La télévision ou l'obsession du présent.....	254
a) Le présent à la télévision : fascination de l'actualité et culte du direct	255
b) Imago sine data	257
c) Le passé et le futur ramenés au présent.....	258
2) Réception télévisuelle ou l'avènement du temps de la quotidienneté .	259
3) La télévision comme fragmentation de l'espace publique : l'avènement d'une communauté en souffrance.....	261
4) Utopie et réparation.....	264
CONCLUSION : La fin de l'histoire ou le pari de l'inactuel pour topographier le présent.....	267
CORPUS FILMIQUE.....	285
ANNEXES ET TEXTES THEORIQUES.....	286
Annexe 1- Le sentiment de l'Histoire, Pier Paolo Pasolini.....	286

Annexe 2- Les pleurs de l'excavatrice VI (1956) in Les cendres de Gramsci, Pier Paolo Pasolini	289
Annexe 3 - L'article des lucioles, Pier Paolo Pasolini.....	290
Annexe 4- Question de la survivance chez Pasolini	293
Annexe 5- Les rapports de Pasolini au cinéma	297
Annexe 6 : Schéma des structures de l'événement et les conséquences de la perte du sacré.....	300
Annexe 7 : La spatialité atteinte par la conversion dans Medea Conversion du Destin en fait divers.....	301
Annexe 8- Contre la télévision, Pier Paolo Pasolini	302
Annexe 9 - Le monde moderne vs le monde primitif, Pier Paolo Pasolini	306
Annexe 10 – Expérience et pauvreté (1933), Walter Benjamin.....	309
BILIOGRAPHIE FRANCAISE	310
OUVRAGES GENERAUX	310
OUVRAGES SUR L'HISTOIRE	311
OUVRAGES DE PHILOSOPHIE ET D'ESTHETIQUE.....	312
OUVRAGES SUR LA TELEVISION ET LES MEDIAS	314
OUVRAGES DE CINEMA	315
OUVRAGES SUR PIER PAOLO PASOLINI	318
THESES SOUTENUES SUR PIER PAOLO PASOLINI.....	319
OUVRAGES DE PIER PAOLO PASOLINI.....	320

ARTICLES SUR PIER PAOLO PASOLINI.....	321
ARTICLES DE PIER PAOLO PASOLINI.....	323
BIBLIOGRAPHIE ITALIENNE.....	324
OUVRAGES DE PIER PAOLO PASOLINI.....	324
OUVRAGES SUR PIER PAOLO PASOLINI.....	324
PUBLICATIONS UNIVERSITAIRES SUR PIER PAOLO PASOLINI.....	326
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	328
TABLE DES MATIERES.....	330
RESUME/ABSTRACT/ RIASSUNTO.....	336

RESUME/ABSTRACT/RIASSUNTO

Résumé :

Le sentiment de l'Histoire dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini : une poétique en prise avec le temps.

Pier Paolo Pasolini a entretenu des rapports complexes et chaotiques avec l'Histoire. C'est à partir d'un texte intitulé *Le sentiment de l'histoire* dont il est l'auteur que notre travail de recherche est né. C'est ce rapport qu'il s'agira de comprendre, car, nous semble-t-il, c'est de ce corps à corps avec l'histoire que se love la production artistique du cinéaste.

En découpant le corpus pasolinien en trois grands axes, nous verrons d'abord comment son sentiment de l'histoire est vécu sous le mode d'un retour à un temps pré-historique ; puis comment l'antique vient hanter le contemporain et enfin comment « *il dopo storia* » ce temps dénoncé par Pier Paolo Pasolini dès la moitié des années soixante a effacé tous les spectres du passé, provoquant ainsi l'homologation la plus atroce : celle des corps et des chairs, modifiant par là même notre rapport à la réalité.

Pasolini serait alors l'ange de l'histoire (*Angelus Novus*) si bien décrit par Walter Benjamin, annonçant avec une exactitude glaçante ce que le XXIème siècle est devenu. Un ange qui agit à la fois pour son temps et contre son temps afin de permettre l'émergence des spectres de l'histoire pour reprendre le vocabulaire de Walter Benjamin. Ces figures fantomatiques, ces lucioles pasolinniennes survivent dans notre présent et permettent ainsi de construire un agir politique en faveur de notre temps : voilà sans doute l'héritage que nous a laissé Pasolini.

Mots-clés : Pier Paolo Pasolini, Walter Benjamin, Ange de l'histoire, Histoire, Survivance du passé, Lucioles, Spectres, Temporalité.

Abstract:

Feeling of History in Pier Paolo Pasolini work: a poetic linked to time.

Pier Paolo Pasolini had complex and chaotic links to History. Starting with a text called "History feeling" our research work began. It is those links that we will try to understand, for us, this hand to hand fight with History is the place where the moviemaker art live.

By cutting Pasolini's corpus in three master trends, we will see first how his History's feeling has been lived as a comeback to sacral time, before History, then the way antic comes and haunts contemporary and last how «*il dopo storia*» time that was fought by Pier Paolo Pasolini since the middle of the sixties erased all the past ghosts, creating the most dreadful approval : that of bodies and fleshes, thus changing our relationship to reality.

So far Pasolini should be the angel of history (Angelus Novus) as depicted by Walter Benjamin, describing with icy accuracy what the 21st century has become. An angel who acts for and against its time, in order to as per Benjamin terms make the ghosts of history rising. Those ghostly characters, Pasolini's fireflies are haunting our present in order to build a political act for our time: here is doubtless the Pasolini's inheritance.

Keywords: Pier Paolo Pasolini, Walter Benjamin, Angel of history, History, Survival of past, Fireflies, Ghosts, Temporality

Riassunto:

Il sentimento della Storia nell'opera di Pier Paolo Pasolini : una poesia in tensione con il suo tempo.

Pier Paolo Pasolini ha intrattenuto rapporti complessi e caotici con la Storia. La nostra ricerca prende spunto da un suo testo intitolato *Il sentimento della storia* che ci permetterà di capire, di determinare la natura di questo rapporto essenziale per il cineasta, visto che, secondo noi, é da questo rapporto che nascono i suoi film.

Tagliando il corpus pasoliniano in tre grandi parti, vedremo inizialmente come il sentimento della storia è vissuto dal cineasta come un modo per allacciarsi ad un tempo pre-storico ; poi come l'antico ossessiona il contemporaneo ; infine vedremo come « *il dopo storia* », quel tempo denunciato da Pasolini a metà degli anni Sessanta, ha cancellato tutti gli spettri del passato, provocando l'omologazione più atroce : quella dei corpi, delle carni, rendendo ancora più complesso il nostro rapporto con la realtà.

Pasolini potrebbe dunque essere questo angelo della storia (*Agelus Novus*) di cui ci parla Walter Benjamin, avendo annunciato con un' esattezza agghiacciante quello che è diventato il XXI secolo. Un angelo che agisce per il suo tempo e anche contro il tempo affinché possano emergere gli spettri della storia per usare la terminologia di Walter Benjamin. Queste figure spettrali, queste lucciole pasoliniane sopravvivono nel presente e quindi permettono di costruire un agire, un'azione politica a favore del nostro tempo : ecco senz'altro l'eredità che ci ha lasciato Pasolini.

Parole-chiave : Pier Paolo Pasolini, Walter Benjamin, Angelo della storia, Storia, Sopravvivenza del passato, Lucciole, Spettri, Temporalità.



