Images-lucioles. : Iconologie chrétienne et marxisme hérétique dans le cinéma européen des années 1960 et 1970.

Aurel Rotival

▶ **To cite this version:**

Aurel Rotival. Images-lucioles. : Iconologie chrétienne et marxisme hérétique dans le cinéma européen des années 1960 et 1970.. Sociologie. Université de Lyon, 2020. Français. NNT : 2020LYSE2071 . tel-03209580

HAL Id: tel-03209580
https://theses.hal.science/tel-03209580

Submitted on 27 Apr 2021

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.

N° d'ordre NNT : 2020LYSE2071

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 484

Lettres, Langues, Linguistique, Arts

Discipline : Lettres et Arts

Spécialité : Etudes cinématographiques

Soutenue publiquement le 9 novembre 2020, par :

Aurel ROTIVAL

Images-lucioles.

Iconologie chrétienne et marxisme hérétique dans le cinéma européen des années 1960 et 1970.

Devant le jury composé de :

Isabelle CHAREIRE, Maître de conférences HDR, Université Catholique de Lyon , Présidente

Jean-Michel DURAFOUR, Professeur, Aix-Marseille Université, Rapporteur

Benjamin THOMAS, Professeur, Université de Strasbourg, Rapporteur

Martine BEUGNET, Professeure, Université de Paris, Examinatrice

Luc VANCHERI, Professeur, Université Lumière Lyon 2, Directeur de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « **Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification** » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Université Lumière Lyon 2
École Doctorale 3LA, Lettres, Langues, Linguistique et Arts
Université de Lyon

EA Passages XX-XXI

Aurel ROTIVAL

Images-lucioles

Iconologie chrétienne et marxisme hérétique dans le cinéma européen des années 1960 et 1970

Thèse de doctorat en Lettres & Arts
Mention Études cinématographiques

Sous la direction de Luc VANCHERI

Soutenue publiquement le 09 novembre 2020 devant le jury composé de :

Martine BEUGNET, Professeure des universités, Université de Paris, Paris-Diderot
Isabelle CHAREIRE, Maîtresse de conférences HDR, Université Catholique de Lyon
Jean-Michel DURAFOUR, Professeur des universités, Université Aix-Marseille
Benjamin THOMAS, Professeur des universités, Université de Strasbourg
Luc VANCHERI, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements 7

Introduction
La « disparition des lucioles » 9

Chapitre I
Un paradigme historico-esthétique :
des politiques du passé survivant

1) Du matérialisme à l'élégie : lucioles et hiérophanies politiques 45

2) Des regrets et des révoltes : du romantisme comme critique de la civilisation 70

a) Survivance d'un motif romantique : Pasolini et les « fragments anatomiques » 98

3) Des images dialectiques et des forces du passé : l'anachronisme politique de Pasolini et Benjamin 116

4) Une politique de la survivance : la notion d'inversion dans la science warburgienne de la culture …..... 129

Chapitre II
Des affinités électives :
un contexte de dialogue entre deux messages de libération

1) Des analogies thématiques, des homologies structurelles et des affinités électives ……..... 171

2) De nouvelles problématiques, des connexions pratiques et des raisons théologiques …….. 203

3) Une christologie de gauche

a) Pier Paolo Pasolini : de la contamination à la réactualisation 249

b) Rainer Werner Fassbinder : politiques de la crucifixion …… 280

Chapitre III

Un tournant anthropologique :
la réactualisation d'anciennes énergies collectives

1) La revalorisation politique des messianismes religieux et du symbolisme mythico-rituel 321

1) L'ouverture d'un impensé : l'historiographie marxiste du fait religieux face à ses limites et ses contradictions 353

3) Ernesto De Martino : une ethnologie de la disparition et une « anthropologie des survivances » 381

4) Politiques du schème communiel

a) De modernes *pietà* 413

b) Des communions communistes 444

Chapitre IV

Des apocalypses culturelles :
le défaut eschatologique d'un climat de catastrophe

1) Les apocalypses culturelles : une anthropologie de la fin du monde 483

2) La menace nucléaire : l'apocalyptique comme catégorie d'interprétation théologico-politique..... 505

3) Du communisme comme eschatologie politique..... 540

4) Des stigmates, des linceuls et du sang : du messianisme révolutionnaire dans l'œuvre de Miklós Jancsó..... 567

Conclusion

Dernières lueurs avant la fin de l'histoire..... 609

Bibliographie 637

Table des figures 673

Index des noms propres 691

Index des films 701

Remerciements

À Luc Vancheri, pour la justesse, l'intelligence et la sagacité de sa direction, et pour la découverte d'entières régions épistémologiques. Il m'est difficile d'imaginer meilleur capitaine pour guider une telle aventure théorique.

À Martine Beugnet, Isabelle Chareire, Jean-Michel Durafour et Benjamin Thomas, pour me faire l'honneur de composer le jury de cette thèse.

Au département des Arts du Spectacle de l'Université Lumière Lyon 2, et au laboratoire Passages XX-XXI, pour la chaleur de leur accueil. Cette étude doit aussi beaucoup au discernement et à la perspicacité des collègues avec qui j'ai pu en discuter.

Plus particulièrement, à Rémi Fontanel, qui m'a offert l'occasion de voir du pays ;
à Benjamin Labé et Dario Marchiori, qui m'ont permis de donner les cours où se sont élaborées certaines des intuitions qui vont suivre. Aux étudiant.e.s qui y ont contribué.

À Sébastien David et Raphaël Jaudon, pour la lucidité de leurs conseils et pour être devenus bien plus que des compagnons de thèse.

À ma famille, à mes ami.e.s, de Lyon, Paris, Bruxelles, Pittsburgh ou d'ailleurs, pour m'avoir procuré d'essentielles respirations, et pour avoir largement contribué aux inspirations qui parcourent ce travail.

À Mylen Bauchet, Aurélie Marrades, Hélène Rotival et Pierre Rotival, pour la patience de leur relecture.

À Céleste Augros-Juan, pour tout le reste, et plus encore.

INTRODUCTION
LA « DISPARITION DES LUCIOLES »

Les religions sont comme les vers luisants : pour briller, il leur faut de l'obscurité.

— Arthur SCHOPENHAUER, *Parerga et paralipomena* (1851)

Bien que je me survive en un long appendice de passion inépuisée, inépuisable – qui plonge, semble-t-il, en un autre temps ses racines – je sais qu'en ce chaos une lueur de religion, une lueur de bien rachète l'excès d'amour de ma désespérance…

— Pier Paolo PASOLINI, *Appendice à la religion : une lumière* (1953-1964)

Le 1er février 1975, dans l'un de ses derniers articles publiés par le *Corriere della sera*, Pier Paolo Pasolini avait fini d'offrir les ultimes espèces métaphoriques et poétiques à son acerbe critique de la civilisation bourgeoise, commencée dès le début des années soixante[1]. Sous le nom de « disparition des lucioles », le poète et cinéaste italien élaborait un *topos* théorique bien plus complexe qu'il n'y paraît, dans lequel je propose de repérer une matrice permettant d'appréhender la période qui va de la fin des années cinquante jusqu'au milieu des années soixante-dix : en déplier toutes les surdéterminations, ce sera reconsidérer les aboutissants tout à la fois politiques, anthropologiques, esthétiques et, enfin, eschatologiques qui seront au cœur de ce travail. La thèse de Pasolini est connue, et relativement simple, du moins quant aux données directement politiques qu'elle agrège – données qui sont

[1] Pier Paolo PASOLINI, « L'article des Lucioles » (1975), *Écrits corsaires*, trad. P. Guilhon, Paris, Flammarion, 2009, pp. 180-189. Le titre italien original du texte, « Le vide du pouvoir en Italie », n'associe pas directement l'article à la question des lucioles, préférant mettre l'accent sur sa dimension politique.

à envisager comme les formulations définitives par lesquelles, au crépuscule involontaire de sa vie, le poète et cinéaste allait résumer ses quelque trente années d'avertissements et de polémiques.

La métaphore signale, d'abord, une situation de crise *politique* : un « nouveau pouvoir », relativement indéfini même si Pasolini n'hésite pas à lui offrir les traits généraux de la société de consommation, serait désormais confortablement assis sur le trône décisionnel et exécutif des superstructures idéologiques. Ce phénomène est décrit comme une forme de rupture dans la scandaleuse continuité qui avait cours jusque-là, à ses yeux, entre le vieux fascisme archaïque, mussolinien, et le régime démocrate-chrétien, le second étant perçu comme la continuation logique et naturelle du premier – les deux régimes, du reste, se fonderaient selon Pasolini sur des valeurs similaires (valeurs familiales et grossières inscrites dans le code moral des cultures de l'Italie paléo-industrielle et agricole), tout comme ils utiliseraient les mêmes méthodes et codes symboliques (tentatives d'épuration, violence policière, mépris des lois et des constitutions)[2]. Cette rupture marquerait l'apparition d'un phénomène que tous, en Italie (tant la masse agricole et ouvrière organisée par le Parti Communiste que les élites critiques et intellectuelles), n'auront pas su voir : la falsification des anciennes valeurs, devenues obsolètes et inopérantes, et leur remplacement par de nouvelles valeurs portées par un type entièrement nouveau de civilisation. C'est l'installation, sous les coups répétés de l'industrialisation à outrance, du mercantilisme libéral et de son idéologie faussement hédoniste, d'un système de dictature plus violente encore, selon Pasolini, que celles ayant dirigé l'Europe, car « conduisant à la mort certaine de ce qui, dans le monde et l'humanité, pouvait encore être aimé[3] ».

La critique pasolinienne désigne donc en premier lieu une transformation complète de la substance politique du pouvoir : dans ce « vide » créé par l'ignorance totale des dirigeants italiens, incapables de soupçonner l'évolution radicale et

---

[2] *Ibid.*, p. 182.

[3] Jean-Paul CURNIER, « La disparition des lucioles », *Lignes*, n°18, 2005, pp. 65-66.

le changement de nature des structures de domination, se serait donc engouffré le « nouveau pouvoir » de la société consumériste, sous l'égide d'un mode de production fait d'industrialisation technocratique et nivellante, dont Pasolini n'hésite pas à pointer la dimension dictatoriale lorsqu'il affirme qu'il est « plus que totalitaire puisqu'il est violemment totalisant[4] ». La disparition des lucioles vient donc symboliser la résurrection, sur les cendres encore fumantes du fascisme de Mussolini, d'un néo-fascisme encore plus triomphant, plus infamant et plus dévastateur que l'ancien. Du reste, on le voit, c'est par l'appel à des termes directement issus de la tragique histoire récente du XX^e^ siècle que Pasolini décrit les effets destructeurs de ce coup d'état « néo-fasciste » qui, malgré l'idéologie hédoniste du confort et du bien-être qui le soutient, travaillerait insidieusement aux mêmes buts que son prédécesseur : l'oppression et l'annihilation, jusqu'au « génocide ». Sur cet aspect politique, la critique pasolinienne reste ancrée dans la droite lignée des diagnostics relevés par la philosophie politique d'obédience marxiste qui lui est contemporaine – et à plus forte raison dans celle de l'École de Francfort, qui avait déjà commencé à voir dans la notion de *classe* un phénomène social lié non plus à l'exploitation économique mais à la domination politique et ses versants totalitaires[5].

C'est la localisation particulière dans laquelle Pasolini décèle les effets de ce processus politique qui commence à distinguer sa critique : dans les corps, les gestes, les rites, et les cultures particulières, le poète et cinéaste repère ce terrible processus d'homologation aux valeurs petites-bourgeoises. Selon la critique pasolinienne de la civilisation, des strates d'humanité complètes se trouvent coupées de leur lien millénaire au passé des traditions ; des mondes culturels entiers meurent, fanent et disparaissent lentement sous les coups répétés de l'industrialisation, du « progrès sans développement » et de la disparition des anciennes valeurs désormais rendues archaïques. « L'article des lucioles », donc – mais tout aussi bien la

---

4 Pier Paolo PASOLINI, « L'article des Lucioles », *op. cit.*, p. 187.

5 Voir par exemple Herbert MARCUSE, *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, trad. M. Wittig, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 27 et suiv.

pensée politique pasolinienne dans son entièreté –, se distingue par la précision anthropologique de son diagnostic, dont il restera à rechercher les influences intellectuelles et à relever les traces au cœur de son cinéma : ce que la métaphore des lucioles signale ensuite, c'est également une véritable crise *anthropologique* dont les effets ne doivent plus être lus sur le seul plan économique (prolétarisation, paupérisation, domination) mais, bien plus, sur le plan vital, existentiel, voire ontologique (destruction, annihilation, « génocide »).

Le capitalisme ne fait plus seulement qu'appauvrir, utiliser ou dominer, il déracine et élimine ; la masse prolétarienne, pour le dire avec Marx, ou la population subalterne, pour le dire avec Gramsci, n'est plus, telle que la présente au fond la vulgate marxiste, la classe laborieuse et dominée appelée à briser ses chaînes : elle est la classe « exposée à disparaître[6] », détruite et remplacée. Dans la critique pasolinienne de la civilisation, ce n'est donc plus seulement la révolution, la libération ou l'émancipation qui apparaissent comme son horizon mais bien avant tout sa survie. Le dépérissement culturel, le nivellement et l'homologation anthropologique marquent ainsi, aux yeux du poète et cinéaste italien, la naissance d'une « époque nouvelle de l'histoire humaine[7] ». Georges Didi-Huberman a bien relevé – fût-ce pour le critiquer – le pessimisme et le catastrophisme radicaux dont procède, chez Pasolini, l'article du 1er février 1975, tout comme il a tenté d'en déplier les fondements ou les échos littéraires, théologiques et philosophiques, chez Dante, Adorno ou Agamben par exemple[8]. Le texte pasolinien, en effet, ne se contente pas d'agréger les données politiques d'une critique de la civilisation bourgeoise avec les données anthropologiques de ses effets néfastes sur les corps et les cultures. Ces diagnostics n'ont de sens qu'à embrayer – et c'est là une autre de ses singularités tout comme une autre dimension dans laquelle je propose de voir, en germe,

---

[6] J'emprunte cette expression à Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire, 4*, Paris, Éditions de Minuit, 2012, pp. 11-13.

[7] Pier Paolo PASOLINI, « L'article des Lucioles », *op. cit.*, p. 185.

[8] Georges DIDI-HUBERMAN, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, pp. 9-36 et 57-76.

l'un des motifs privilégiés de l'époque – sur le constat terriblement catastrophique de la fin d'un monde, sous-tendu par un « motif – tragique et apocalyptique – d'une *disparition de l'humain* au cœur de la société présente[9] ».

Il ne faut donc pas perdre de vue qu'au-delà de sa dimension politique et anthropologique, la « disparition des lucioles » signale également pour Pasolini le diagnostic d'une crise qui n'est pas seulement sociale ou économique : il s'agit en outre d'une métaphore *eschatologique* visant à signaler une véritable catastrophe qui en appelle, pour être désignée dans toute sa substance, au vocabulaire théologique de l'Apocalypse. Lorsqu'il souhaite marquer la différence qui le distingue de Gennariello, le jeune Napolitain imaginaire à qui il destine son « petit traité pédagogique », c'est bien une « fin du monde[10] » que Pasolini interpose entre leurs deux générations. Le génocide anthropologique, longuement décrit et critiqué dans les *Écrits corsaires*, l'est souvent fait à l'aune du « cataclysme[11] », tragédie vécue de manière concrète et existentielle, quand n'est pas explicitement confessée, entre les visions qui prévoient « la fin de notre société[12] » et les diverses comparaisons à l'Allemagne nazie, la dimension catastrophique de cette « vision apocalyptique[13] » à laquelle ressortissent les constats et les prophéties pasoliniennes. Le vocabulaire marxiste traditionnel relatif à la lutte des classes se voit donc contraint, face à la nouveauté et à la puissance négative extrême de ce phénomène, qui place le poète-prophète dans la lumière crue d'un temps éminemment apocalyptique, de céder la place à celui du religieux : c'est enfin dans les termes du « millénarisme » qu'est décrite cette parenthèse temporelle durant laquelle Pasolini localise la disparition

---

9 *Ibid.*, p. 25.

10 Pier Paolo PASOLINI, « Gennariello » (1975), *Lettres luthériennes*, trad. A. Rocchi Pullberg, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 51.

11 *Id.*, « Sacer » (1975), *Écrits corsaires*, *op. cit.*, p. 155.

12 *Id.*, « Le Génocide » (1975), *ibid.*, p. 266.

13 *Ibid.*, p. 266.

des lucioles, soit « le passage d'une époque humaine à une autre, dû à l'avènement de la consommation et de son hédonisme de masse […].[14] »

« L'article des lucioles », donc, n'en reste pas au seul développement d'un diagnostic politique qui a la critique des superstructures et du mode de production capitaliste, d'inspiration marxiste, comme principale inspiration ; en sa qualité d'écrivain, en effet, Pasolini se propose également d'offrir à ce phénomène une définition non pas historique, non pas politique, mais bien « poético-littéraire », qui achève d'offrir à sa critique toute son originalité :

> Au début des années soixante, à cause de la pollution atmosphérique et, surtout, à la campagne, à cause de la pollution de l'eau (fleuves d'azur et cristaux 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".[15]

L'image choisie par Pier Paolo Pasolini pour sa métaphore est loin d'être anodine : dans le texte de son article, c'est la danse fugace des lucioles et la fragile résistance de leurs faibles lueurs dans l'obscurité qui vient constituer, enfin, le levier *esthétique* d'une appréhension des corps et des gestes soumis à la disparition. On doit à Georges Didi-Huberman, à nouveau, d'avoir bien saisi ce que la formule pasolinienne évoque d'une dialectique phénoménologique fondamentale entre un régime médiatique de sur-exposition lumineuse généralisée et un régime totalitaire de sous-exposition politique universelle : ce n'est pas dans la nuit que les lucioles disparaissent, puisque c'est l'obscurité qui permet encore mieux de les apercevoir, mais dans l'aveuglante lueur des projecteurs du spectacle capitaliste[16].

L'intérêt heuristique de la proposition pasolinienne réside donc encore dans la forme *poétique* qu'il lui offre, notamment car celle-ci ouvre déjà la voie à l'étude

---

[14] *Id.*, « Les Nixon italiens » (1975), *ibid.*, p. 194.

[15] *Id.*, « L'article des Lucioles », *op. cit.*, p. 181.

[16] Georges DIDI-HUBERMAN, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, pp. 25-26.

de ses traces esthétiques ou formelles au sein du cinéma qui lui fut contemporain : c'est l'image de la danse fugace des lucioles et de leur fragile résistance à la sur-luminosité généralisée qui vient directement placer la question d'une résistance politique, fragile et menacée, des particularités et des singularités anthropologiques des peuples, sur le plan de l'image. Outre son caractère écologique, la métaphore des lucioles rend ainsi palpable une dimension éminemment phénoménologique, reflet d'un phénomène optique contemplé dans la transcendance. C'est ainsi, en effet, que le jeune Pasolini pouvait conter à son ami Franco Farolfi la vision d'une nuée de lucioles aperçues lors d'une sombre nuit dans la région de Bologne :

> La nuit dont je te parle, nous avons dîné à Paderno, et ensuite dans le noir sans lune, nous sommes montés vers Pieve del Pino, nous avons vu une quantité énorme de lucioles, qui formaient des bosquets de feu dans les bosquets de buissons, et nous les enviions parce qu'elles s'aimaient, parce qu'elles se cherchaient dans leurs envols amoureux et leurs lumières […].[17]

L'éphémère beauté des insectes luisants vient ainsi prendre en charge l'ensemble du combat pasolinien, combat politique que l'image des coléoptères contribue à replacer directement sur le champ pathique d'une intense émotion individuelle, ressentie face à la déchéance de l'objet aimé : « J'ai donc vu avec "*mes sens*", écrivait-il, le comportement imposé par le pouvoir de la consommation remodeler et déformer la conscience du peuple italien, jusqu'à une irréversible dégradation […].[18] » Elle vient encore signaler une forme de fracture générationnelle[19] entre les pères – ceux qui ont pu connaître la vision fugace et transcendante du vol fragile des lucioles et de leurs petites lumières – et les fils – ceux qui ne pourront jamais plus les contempler, puisqu'elles ne sont plus –, qui désigne enfin la disparition d'une certaine manière d'être au monde, et d'une certaine expérience, empa-

---

[17] Pier Paolo PASOLINI, *Correspondance générale, 1940-1975*, trad. R. de Ceccaty, Paris, Gallimard, 1991, p. 37.

[18] *Id.*, « L'article des Lucioles », *op. cit.*, p. 185 (je souligne).

[19] *Ibid.*, p. 181

thique, phénoménologique, spirituelle – au fond : religieuse – d'en appréhender les trésors.

Car il y a plus : comme l'a bien montré Jean-Paul Curnier, la disparition des lucioles doit également être appréhendée comme l'allégorie d'un évanouissement , celui d'une certaine façon d'expérimenter les temps présents : « Elles étaient une étrangeté nocturne fascinante et tout ensemble une expérience d'immersion dans un temps continu qui nous reliait à l'aube de l'humanité par une même émotion […].[20] » Le diagnostic pasolinien, profane et marxiste, emprunte donc à un ensemble de données qui font des lucioles non plus seulement l'espèce-témoin d'un constat critique sur l'état politique du monde, mais également le signe latent d'une appréhension des temps présents qui a, comme on le verra, la « religiosité » comme modèle sous-jacent – selon la définition que Pasolini lui-même a offerte à ce terme : lorsque la religion, pourtant refusée par l'intellectuel marxiste, ayant choisi une autre forme d'idéologie, reste pourtant vivante et actuelle, « survit et flotte » au sein de sa conscience dans des résidus « de pitié, d'amour […] pour le prochain » ; religion certes « désagrégée », libérée de ses reliquats « métaphysiques » mais qui, « comme esprit », n'en continue pas moins « à rester religieuse[21] ».

Sept ans après la parution de l'article de Pasolini, un autre poète – photographe, quant à lui – devait à nouveau offrir aux lucioles le rôle fondamental de levier symbolique pour l'appréhension esthétique d'un médium artistique. En effet, c'est en repartant d'un autre récit de lucioles, aperçues lors d'une autre nuit d'été, dans un autre petit village italien, que Denis Roche entendait formuler quelques « réflexions sur l'acte photographique » :

> Finalement, les dernières lucioles s'en vont, ou disparaissent purement et simplement. Je me dis que c'est normal puisqu'après tout ce n'est que leur lumière

[20] Jean-Paul CURNIER, *art. cit.*, p. 66.

[21] Pier Paolo PASOLINI, « Marxisme et christianisme » (1964), *Entretiens (1949-1975)*, trad. M.-A. Patrizio, Paris, Éditions Delga, 2019, p. 126.

> qu'on voit, rien d'autre. Juste ce petit signal qui dit, pour rien, juste pour elles, pour savoir où elles sont et comment elles peuvent se retrouver : lumière-extinction… lumière-extinction… lumière-extinction…[22]

Il me semble que dans ce clignotement se logent la plupart des surdéterminations symboliques de la métaphore pasolinienne. L'intermission entre obscurité et luminosité présentée par Roche évoque la fermeture et l'ouverture de l'obturateur, ce processus technique et mécanique indispensable à ce qu'apparaisse, sur la pellicule photographique, l'image de ce qui doit être sauvé. L'intermittence luminescente des coléoptères évoque encore – comme Didi-Huberman n'a bien sûr pas manqué de le relever[23] – la dimension « saccadée » que Walter Benjamin avait concédé à l'*image dialectique*, qui, dans son éclair convulsif, rend sensible en chaque présent ces « souvenir[s] quelque peu poignant[s] du passé[24] », ainsi que Pasolini décrivait, après avoir pleuré leur disparition, la danse incandescente des lucioles. Mais elle n'est pas sans renvoyer, également, à une forme de symbolique lumineuse indissociable de la liturgie religieuse, chrétienne au premier chef, telle qu'elle se fait jour notamment dans la bénédiction du cierge pascal ou du feu nouveau : dans la bougie que l'on éteint puis que l'on ranime, se trouvaient symboliquement manifestées la mort et la résurrection du Christ[25].

En repartant notamment de l'article de Pasolini, François Laplantine a souhaité faire des lucioles, ces « métaphores d'une humanité en voie d'extinction », le paradigme d'une nouvelle « anthropologie du sensible », caractérisée précisément par une attention inédite, « modale et vibratoire », et capable ainsi d'appréhender

---

[22] Denis ROCHE, « Lettre à Roland Barthes sur la disparition des lucioles », *La disparition des lucioles. Réflexions sur l'acte photographique*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982, p. 166.

[23] Georges DIDI-HUBERMAN, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 38.

[24] Pier Paolo PASOLINI, « L'article des Lucioles », *op. cit.*, p. 181.

[25] Voir notamment Pierre-Olivier DITTMAR, « Cachez ce saint que je ne saurais voir. Modifications de visibilité en contexte rituel à la fin du Moyen Âge », *Cahiers d'anthropologie sociale*, n°11, 2015, p. 95. Du reste, les formules de bénédiction du cierge pascal ne sont pas allées sans intégrer, jadis, des phrases qui célébraient les vertus d'un autre insecte volant : l'abeille. Voir Marlène ALBERT-LLORCA, « Les "servantes du Seigneur". L'abeille et ses œuvres », *Terrain. Anthropologie et Sciences Humaines*, n°10, avril 1988, p. 24, note 3.

les nouvelles problématiques complexes du capitalisme mondialisé : à ce titre, assure-t-il en suivant la correction didi-hubermanienne du pessimisme pasolinien, ce ne sont pas les lucioles qui auraient disparu, mais avant tout nos capacités anthropologiques et perceptives à surprendre leurs étincelles[26]. Mais, en affirmant que le thème de la disparition « ne vise pas à nous refiler en contrebande de la transcendance, du sacré, du mystère […][27] », l'anthropologue me semble se détourner de l'une des données principales contenues, en germe, dans l'article de 1975, certes inattendue dans une entreprise critique qui ne fait pas mystère de son inspiration marxiste. C'est bien une Apocalypse aveuglante qui, pour Pasolini, a détruit les lucioles : l'objet de son regret est ainsi, tout autant, une certaine forme d'obscurité nécessaire, et une certaine manière, archaïque sinon religieuse – car précisément transcendante, sacrée et mystérieuse –, d'être dans ce monde obscur d'avant le désenchantement, lorsque les illuminations ne désignaient pas seulement l'éclairage public des fêtes païennes et commerciales mais des moments privilégiés de croyances ou de révélations collectives.

**
*

En 1983, Andreï Tarkovski, alors exilé en Italie, réalise le film *Nostalghia*. Si le rapport des deux cinéastes au sacré et à la religion semble, au premier abord, à la fois contradictoire et complémentaire (l'un, marxiste assumé, vit et travaille dans une nation où le catholicisme est religion d'État ; l'autre, chrétien orthodoxe, opère difficilement au sein d'un régime que d'aucuns ont caractérisé comme le « premier État athée de l'histoire[28] »), tous deux ont cependant tissé de façon similaire un

---

[26] François LAPLANTINE, *L'énergie discrète des lucioles*, Louvain-la-Neuve, Academia, 2013, p. 179 et suiv.

[27] *Ibid.*, p. 181.

[28] Philippe CHENAUX, *L'Église catholique et le communisme en Europe (1917-1989)*, Paris, Éditions du Cerf, 2009, p. 31.

dialogue constant et essentiel avec le christianisme, et leurs œuvres respectives n'ont jamais cessé les tentatives d'actualisation filmique des dogmes et des iconographies religieuses[29]. Andreï Gorçakov, le protagoniste central du film, est un poète russe hanté par la mémoire de son épouse et de sa patrie, venu en Italie pour y suivre la trace d'un compositeur du XVIII^e siècle, son compatriote Sasnovski, qui préféra vivre en esclave dans son pays natal plutôt qu'en homme libre sur la péninsule. La séquence la plus célèbre de *Nostalghia* n'est d'ailleurs pas étrangère à ces problématiques théologiques de fin du monde et de lueur salvatrice : dans un petit village italien, Andreï, avec difficulté, traverse une piscine thermale dédiée à sainte Catherine de Sienne, tenant entre les paumes de ses mains tremblantes la flamme d'une bougie allumée, évitant à tout prix que ne meure la faible lumière.

[fig. 1-4] Andreï Tarkovski, *Nostalghia* (Photogrammes, URSS/Italie, 1983)

Cette tâche *a priori* absurde lui a été confiée par Domenico, un homme étrange rencontré près de Sienne, enfermé avec sa famille dans sa maison de Ba-

[29] Voir Loïc MILLOT, *Poétique du sacré chrétien dans les filmographies de Pier Paolo Pasolini et Andreï Tarkovski*, thèse de doctorat (dir. F. Montebello et N. Thiéry), Université de Lorraine, 2016.

gno Vignoni depuis sept ans, dans la crainte d'une catastrophe nucléaire. Pour sauver le monde, lui dit-il, il faudra traverser ce bassin et son fond d'eau croupie, de part en part, sans que jamais la flamme du cierge ne s'éteigne. Cette mission salvatrice que personne ne veut lui laisser accomplir, puisqu'il est considéré comme un fou, c'est à Andreï que Domenico la dévoue. L'on comprend alors pourquoi les gestes de Gorçakov, à mesure que la fin du chemin se rapproche et que la caméra de Tarkovski s'avance, se font peu à peu si cérémonieux et hiératiques : dans ce parcours absurde, dans un lieu qui auparavant fut saint, c'est l'avenir vacillant de l'humanité entière qui se joue au creux de cet étrange apostolat eschatologique. Rituel sotériologique réduit à sa plus pure humilité : contre l'apocalypse, il s'agit seulement de laisser subsister la faible lueur d'une bougie **[fig. 1-4]**.

Personnage laïc, exemplaire de cette « inquiétude sourde[30] » propre au cinéma tarkovskien, Domenico n'en catéchise pas moins un prophétisme qui voit dans la sauvegarde de la spiritualité le lieu d'une résistance à l'apocalypse : enfermé dans sa « Maison de la fin du monde[31] », il offre à la crise individuelle vécue par Gorçakov sa dimension collective, par le truchement d'un sacerdoce fondé sur la mémoire et le passé comme modèles d'avenir. Comme l'a bien remarqué Antoine De Baecque, celui qui mourra plus tard comme un martyr est, à la manière de Pasolini d'ailleurs, « hanté par la foi dans un monde qui ne la voit plus […], dernier personnage "habité" d'un monde désenchanté.[32] » Le geste par lequel s'accomplira cette mission, du reste, s'avère inséparable de sa dimension religieuse, qu'elle soit christologique (c'est exactement le même qu'opèrent, dans deux tableaux de Georges de La Tour, l'Enfant Jésus assistant aux tâches laborieuses du père de sa famille terrestre **[fig. 5]**, et sa mère Marie lors de son éducation **[fig. 6]**) ou apotropaïque (lorsque la tempête les prit, à l'aube, elle et ses compagnons, sur

---

30 Benjamin THOMAS, « La géographie onirique d'Andreï Tarkovski », *Ligeia*, n°129-132, 2014, p. 171.

31 Andreï TARKOVSKI, *Journal 1970-1986*, trad. A. Kichilov, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, pp. 327-329.

32 Antoine DE BAECQUE, *Andrei Tarkovski*, Paris, Cahiers du cinéma, 1989, p. 59.

la route de Saint-Denis, et éteignit leurs flambeaux en les plongeant dans la nuit, c'est bien la flamme d'un cierge que les prières de sainte Geneviève rallumeront[33]).

[fig. 5] Georges de La Tour, *Saint Joseph charpentier* (Paris, Musée du Louvre, c. 1640) [détail]
[fig. 6] Georges de La Tour, *L'éducation de la Vierge* (New York, Frick Collection, c. 1650) [détail]

Quelque dix-sept années plus tard, Brian Frye, cinéaste américain né en 1975 (l'année même où Pier Paolo Pasolini pleurait la disparition de ses lucioles), réalise en 16 millimètres un court film intitulé *Lachrymae* (2000), dont les trois minutes constatent l'humble mais miraculeux spectacle de telles lueurs insaisissables. Tourné dans un cimetière, au crépuscule, le film laisse peu à peu apparaître de fugaces mais incandescents petits points de lumière, qui soudain s'embrasent, s'élèvent puis disparaissent. L'aspect modeste de l'œuvre filmique et le grain des images laissent au premier abord penser à des impuretés sur le celluloïd, rayures ou poussières qui viendraient scander la surface de la pellicule. Mais il n'en est rien, car, en réalité, cinquante-neuf ans après Pasolini, Frye a fait au fond la même expérience que celle éprouvée par le cinéaste italien dans les environs de Bologne, en 1941, puis relatée dans la lettre à son ami d'enfance Franco Farolfi : il contemple une nuée de lucioles clignoter soudainement dans l'obscurité tombante **[fig. 7-8]**.

---

33 Sur les résonances iconographiques de cet épisode hagiographique, voir Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 585.

[fig. 7-8] Brian Frye, *Lachrymae* (Photogrammes, USA, 2000)

Comme la plupart des autres films de Brian Frye[34], *Lachrymae* joue d'abord comme une réflexion métaphorique sur les puissances ontologiques et salvatrices du médium filmique : un peu à la manière du *Green Ray* que Tacita Dean tournera un an plus tard, où c'est au film analogique qu'est laissé le soin d'enregistrer un phénomène naturel presque imperceptible, rare et précieux[35], c'est ici au celluloïd du ruban cinématographique et à son défilement qu'est offerte la possibilité d'enregistrer une manifestation lumineuse passagère et éphémère. Mais l'impermanence de la lueur animale ne va pas sans évoquer celle de la vie humaine : c'est bien dans l'obscurité d'un cimetière que scintillent les faibles étincelles des lucioles. Dans la seconde moitié du film, une paire de mains féminines parvient à recueillir avec tendresse l'un de ces petits insectes ; lentement, délicatement, le coléoptère vagabonde au creux des paumes, quand, soudain, s'allume pour une fraction de seconde le court mais intense chatoiement.

De Tarkovski à Frye, du bassin thermal au cimetière, de la bougie salvatrice à la luciole recueillie, c'est le même geste apotropaïque qui tente encore de conser-

---

34 Pour quelques rappels généraux sur Brian Frye en général et sur le film *Lachrymae* en particulier, voir Gregg BIERMANN et Sarah MARKGRAF, « Cut to the Chase », *Millenium Film Journal*, n°57, printemps 2013, pp. 18-23.

35 Voir ce qu'elle-même dit de ce film dans Tacita DEAN, « Écrits choisis », dans Laurence BOSSÉ (éd.), *Tacita Dean*, Paris, Editions des musées de la ville de Paris, 2003. Pour une appréhension philosophique de ce film, voir Jean-Luc NANCY, « L'éternel retour taciturne », dans *Tacita Dean*, cat. d'exp., Paris, Éditions du Musée d'art moderne de la ville de Paris/Éditions Steidl, 2004, s. p.

ver quelque lumière dans la nuit du monde **[fig. 9-10]**. Qu'il s'agisse de lutter contre la disparition apocalyptique du monde ou pour sauvegarder la faible lueur d'un petit insecte volant, c'est donc un geste sotériologique commun, dont il est possible de retrouver la trace dans la tradition religieuse, qui est convoqué par deux cinéastes – transcendant dans le même temps les frontières stylistiques, régionales et temporelles. S'il conserve l'énergie apotropaïque reçue de son existence religieuse originelle, le geste n'en est pas moins, de plus, le dépositaire d'une potentialité politique qui est à lire au regard des « sombres temps » contemporains qui le voient renaître – guerre froide, menace nucléaire, ou triomphe néo-libéral du début de millénaire.

[fig. 9] Andreï Tarkovski, *Nostalghia* (Photogramme, URSS/Italie, 1983)
[fig. 10] Brian Frye, *Lachrymae* (Photogramme, USA, 2000)

C'est à de telles « images-lucioles » que le travail qui suit est consacré. Dans leurs multiples dimensions – politique, anthropologique, poétique, phénoménologique et eschatologique –, les lucioles pasoliniennes, comme s'en était avisé Georges Didi-Huberman avant d'en regretter la supposée perte chez Pasolini lui-même, sont bien à appréhender comme le signe allégorique d'archaïques traditions survivantes qui ainsi résistent à la sentence de leur disparition[36]. L'article de 1975 nous introduit donc, d'abord, à un paradigme historico-esthétique singulier qui

[36] Voir Georges DIDI-HUBERMAN, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, pp. 37-55 ; et *Id.*, *Peuples exposés, peuples figurants*, *op. cit.*, pp. 168-195.

déploie – dans une variété de disciplines qui vont de la philosophie (Marcuse rendant à la mémoire et au souvenir leurs droits politiques et leur pouvoir libérateur[37]) à l'ethnologie (les travaux conduits par Ernesto De Martino en Italie méridionale, qui n'ont eu de cesse, en les réintégrant dans la longue généalogie historique, mythologique et figurative dont ils sont le fruit, que de concevoir les rituels populaires et magico-religieux comme des outils culturels de reprise d'initiative[38]) et de la pratique révolutionnaire (l'impulsion chrétienne et évangélique offerte à certains soulèvements politiques, par la théologie de la libération en Amérique du Sud[39] ou par les prêtres-ouvriers, en France, jusqu'au début des années soixante[40]) à la théologie (la « théologie fondamentale pratique » élaborée par Johann Baptist Metz, inspirée par le marxisme hétérodoxe de Walter Benjamin, où le souvenir de l'Évangile chrétien était conçu comme une « mémoire dangereuse » de libération capable de briser le joug de l'oppression capitaliste[41]) – un certain nombre de politiques du passé survivant : le passé, fût-il issu de la sphère religieuse, y est toujours considéré comme un outil socio-culturel et politique de rébellion ou de contestation contre les aspects les plus dangereux du capitalisme mondialisé.

> L'urgence politique et esthétique, en période de "catastrophe" […], ne consisterait donc pas à tirer les conséquences logiques du déclin jusqu'à son *horizon* de mort, mais à trouver les ressources inattendues de ce déclin au creux des *images* qui s'y meuvent encore, telles des lucioles ou des astres isolés.[42]

---

37 Herbert MARCUSE, *Eros et civilisation. Contribution à Freud* (1955), trad. J.-G. Néry et B. Fraenkel, Paris, Éditions de Minuit, 1963, pp. 200-203.

38 Voir notamment Ernesto DE MARTINO, *La Terre du remords* (1961), trad. C. Poncet, Paris, Gallimard, 1966.

39 Voir, entre autres, Gustavo GUTIÉRREZ, *Théologie de la libération. Perspectives* (1971), trad. F. Malley, Bruxelles, Lumen Vitae, 1974.

40 Sur ce sujet, voir par exemple Émile POULAT, *Naissance des prêtres-ouvriers*, Paris, Casterman, 1965.

41 Voir Johann Baptist METZ, *La Foi dans l'histoire et dans la société. Essai de théologie fondamentale pratique* (1977), trad. P. Corset et J.-L. Schlegel, Paris, Éditions du Cerf, 1979, pp. 108-111.

42 Georges DIDI-HUBERMAN, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 106.

Georges Didi-Huberman a donc voulu utiliser le paradigme pasolinien de la lueur des lucioles, entendue comme halo de résistance survivante des singularités menacées, pour le retourner contre Pasolini lui-même, coupable selon lui d'un retranchement fataliste voire complètement millénariste dans le pessimisme cru d'une lumière aveuglante et catastrophique, sinon catastrophiste[43] – un retirement résigné dans le défaitisme d'un « ton apocalyptique » auquel Jacques Derrida s'était déjà intéressé, en critiquant les faiblesses des apocalypses « sans vision, sans vérité, sans révélation[44] » qui s'y feraient jour. C'est là faire peu de cas, me semble-t-il, de l'ambiguïté fondamentale d'une œuvre filmique et poétique où c'est précisément la conscience prégnante et incessante du danger qui enclenche toujours la volonté de sauvegarder, sur le celluloïd du ruban filmique ou sur la feuille blanche du poème, les singularités résistantes, les gestes et les survivances de ce qui est menacé. Pour le cinéaste marxiste qui a « toujours tenté de récupérer dans [son] laïcisme les caractères de la religiosité[45] », la conscience politique de l'Apocalypse en cours – forgée à dessein par un pouvoir néo-capitaliste sans visage – n'est jamais allée sans la possibilité d'une Révélation religieuse qui en passe précisément par l'ambiguïté et l'anachronisme de gestes et de figures qui, à la clarté totalitaire du présent, vont opposer leurs petites lueurs archaïques.

Que, dans l'œuvre cinématographique de Pasolini, la critique marxiste de la société bourgeoise ait rencontré le vocabulaire plastique, liturgique et théologique de la religion chrétienne, cela est désormais bien balisé[46]. Mais de telles connexions

---

43 *Ibid.*, p. 55.

44 Jacques DERRIDA, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983, p. 95.

45 Pier Paolo PASOLINI, lettre adressée à Alfredo Bini le 12 mai 1963, dans Jordi BALLÓ (dir.), *Pasolini Roma*, catalogue d'exposition, Barcelone/Paris, ESFP/Centre de Culture Contemporània de Barcelona/Cinémathèque Française, 2013p. 167.

46 Parmi une foisonnante bibliographie : Philippe-Alain MICHAUD, « Homme de carton », *Le Peuple des images. Essai d'anthropologie figurative*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, pp. 25-40 (Repris dans *Dossier Accattone*, Paris, Macula, 2015, pp. 68-83) ; Jacques AUMONT, *Matières d'image*, Paris, Images Modernes, 2005, pp. 67-70 ; Hervé JOUBERT-LAURENCIN, *Le dernier poète expressionniste : écrits sur Pasolini*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005 ; Luc VANCHERI, *Cinéma et peinture*, Paris, Armand Colin, 2007, pp. 151-157 ; Xavier VERT, *La Ricotta. Pier Paolo Pasolini, 1963*, Lyon, Aléas Cinéma, 2011 ; Francesco GALLUZZI, « *Accattone*, des racines dans la peinture », trad. M. Fabre, dans *Dossier Accattone*, *loc. cit.*, pp. 87-94 ;

figuratives et thématiques entre la sphère du politique, d'inspiration marxisante ou d'obédience communiste, et la sphère du religieux, sous ses formes iconographiques, gestuelles ou rituelles modelées par le christianisme, ainsi que l'on en retrouve à de nombreuses reprises dans les films de Pier Paolo Pasolini, sont également récurrentes au sein d'autres occurrences cinématographiques, contemporaines de l'œuvre filmique pasolinienne : quand la matrice christique vient servir de modèle aux luttes politiques de décolonisation livrées dans le Tiers Monde (*Assis à sa droite*, Valerio Zurlini, 1968) ; quand le motif chrétien de la crucifixion vient servir d'opérateur dynamique à même d'engager, tout à la fois, la mémoire et la poursuite contemporaine du combat révolutionnaire (*Le Voyage à Niklashausen*, Rainer Werner Fassbinder, 1970) ; quand un modèle pictural chrétien vient prendre en charge la détresse ressentie face aux crises qui agitent le monde moderne (*Les Enfants désaccordés*, Philippe Garrel, 1964) ; quand la répression politique d'une ouvrière agricole se change subrepticement en véritable présentation de stigmate (*Psaume rouge*, Miklós Jancsó, 1972) ; ou encore quand une scène de messe se voit transcendée par l'irruption d'un symbole essentiel de l'iconographie communiste (*Viva la muerte*, Fernando Arrabal, 1975).

Zurlini, Fassbinder, Garrel, Jancsó ou Arrabal sont des cinéastes qui, évidemment, diffèrent de Pasolini quant à leurs critères stylistiques, leur contexte régional et aux données précises de leur engagement politique. En revanche, ils partagent tous avec le cinéaste italien sa radicalité et sa modernité formelles, reconnues par la critique, sa culture picturale et religieuse affirmée, et sa participation aux luttes politiques de l'époque à l'aune d'une pensée critique où l'influence du marxisme et la proximité de l'inspiration communiste joue, à des degrés divers, un rôle essentiel – tous peuvent être rassemblés sous la bannière du marxisme « hérétique », pour en emprunter à Constanzo Preve la définition : un marxisme qui, tout en « [maintenant] ferme la référence idéelle à Marx et à l'objectif historique et social du "communisme"[47] », conserve, on le verra, toute sa liberté idéologique

[47] Constanzo PREVE, *Histoire critique du marxisme* (2007), trad. B. Eychart, Paris, Armand Colin, 2011, p. 229.

vis-à-vis de ses multiples orthodoxies. C'est ainsi qu'ils partagent avec lui, enfin, de curieuses configurations plastiques, iconographiques, gestuelles et thématiques où des motifs issus du champ religieux chrétien survivent au sein d'œuvres cinématographiques qui, pourtant, ne font jamais mystère de leur ambition politique, critique, voire révolutionnaire.

La mise au jour et l'étude de telles configurations esthétiques où, d'une part, survit dans le présent de l'image filmique un ancien geste ou un motif archaïque qui transcende les frontières de temps, de lieux ou de régime d'images, mais où également, d'autre part, des schèmes iconographiques ou anthropologiques issus de la sphère du religieux se trouvent réinvestis dans la sphère d'une intentionnalité politique, suppose plusieurs gestes de méthode. Il s'agit d'abord de se rendre attentifs à la *survivance* de *formules* plastiques, gestuelles ou iconographiques dont l'existence première fut souvent religieuse et picturale, et à leur *inversion*, au sein du régime filmique, dans des entreprises politisées qui, tout en conservant certains de leurs caractères originels, n'en transforment pas moins radicalement leur portée et le sens de leur usage. « Inversion », « formule » et « survivance » sont précisément trois des piliers conceptuels autour desquels l'historien de l'art allemand Aby Warburg a construit son projet de « science de la culture » *(Kulturwissenschaft)* qui, au carrefour de l'anthropologie et de l'iconologie, n'a jamais cessé de considérer les images comme des faits de culture essentiels, capables de cristalliser les forces et les énergies qui président à certaines époques de l'humanité[48].

Avec la notion de « formule de pathos » *(Pathosformel)*, Warburg désignait ces configurations plastiques où une certaine émotion pathétique se cristallise au sein d'un geste ou d'un motif iconographique, soit, au fond, quand les *forces* psychiques et émotionnelles qui régissent la vie psychologique de l'homme trouvent à se sédi-

[48] Voir par exemple Aby WARBURG, *Le Rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*, trad. S. Müller, P. Guiton et D. H. Bodart, Paris, Macula, 2003.

menter dans des *formes* artistiques qui en consignent le catalogue[49] : dans le geste apeuré du Pédagogue, au sein du groupe sculpté des *Niobides*, le sculpteur de l'Antiquité a aggloméré toute la stupéfaction, l'effroi et la terreur d'un personnage face à la colère des divinités Apollon et Artémis **[fig. 11]**.

[fig. 11] Réplique romaine d'un original grec, *Pédagogue du groupe des Niobides* (Florence, Galerie des Offices, XVII^e siècle)

[fig. 12] Andrea Del Castagno, *David avec la tête de Golitath* (Washington, National Gallery of Art, 1450-1455)

Avec la notion de « survivance » *(Nachleben)*, l'historien de l'art offrait ensuite à ces formules la capacité de se transmettre dans le temps, pour survivre dans d'autres images, d'autres temps, d'autres lieux : c'est ainsi qu'au-dessus de la tête décapitée de Goliath, c'est bien ce même geste du Pédagogue antique que reprend le David peint à la Renaissance par Andrea del Castagno **[fig. 12]**. Les recherches

[49] La première occurrence de ce terme, chez Warburg, est localisable dans la conférence de 1906 sur le motif de la mort d'Orphée. Voir Aby WARBURG, « Albert Dürer et l'Antiquité italienne » (1906), *Essais florentins*, trad. S. Müller, Paris, Klincksieck, 2002, pp. 161-165. Voir aussi *Id.*, *Gesammelte Schriften*, t. II, Leipzig/Berlin, B. G. Teybner, 1932, p. 446.

warburgiennes, que la conférence de 1906 sur Dürer subsumait à ces deux thèmes conjoints que sont « le retour du dossier de l'Antiquité dans la civilisation moderne [et] la double influence de l'Antiquité sur l'évolution du style au début de la Renaissance[50] », cherchaient en effet à corriger les travaux de Winckelmann[51] sur la calme grandeur apollinienne des formes antiques, pour se concentrer plutôt sur sa dimension dionysiaque, qui se fonde également sur une dimension tragique et pathétique.

On sait désormais que c'est notamment par le biais des travaux du linguiste Hermann Osthoff sur les superlatifs que s'est faite la théorisation warburgienne de la *Pathosformel*[52], et c'est également en tant que formule d'intensification affective que celle-ci doit être comprise. En effet, la migration des motifs de l'Antiquité vers la Renaissance n'allait évidemment jamais, comme s'en était facilement avisé Warburg lui-même, sans la réappropriation de ces formes païennes par la tradition chrétienne : c'est donc toujours au prix d'une modulation, d'un accroissement voire d'un bouleversement décisif de sa signification que survit la formule de pathos. Les *Pathosformeln* étaient donc, au fond, conçues comme des entités en tension permanente entre deux extrémités polaires contradictoires, jusqu'à la « re-polarisation » de leur charge sémantique, accomplie au moment de leur survivance. Avec le concept d'« inversion énergétique » *(Energetische Inversion)*, Aby Warburg théorisait enfin cette capacité dialectique et dynamique des « formules de pathos » à modifier leur signification originelle durant leur trajet migratoire, parfois jusqu'à

---

[50] *Ibid.*, p. 161.

[51] Voir notamment Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, pp. 11-50. On trouvera l'exposé le plus conséquent de la pensée de Winckelmann sur les œuvres d'art antiques dans Johann Joachim WINCKELMANN, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* (1755), trad. L. Cahen-Morel, Paris, Allia, 2005

[52] Ernst GOMBRICH, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, Phaidon, 1970, pp. 178-179.

l'inversion complète[53] : dans le tableau du peintre renaissant, le geste antique de défense face aux menaces mortelles de la colère divine a bien survécu, mais il est devenu geste victorieux **[fig. 12]** – geste religieux, biblique, mais dont la reprise par un personnage devenu le symbole de la résistance à l'oppression et de la lutte du faible contre les puissants n'est pas dénué d'implications politiques décisives[54].

* *
*

Au cœur de l'article pasolinien, la critique matérialiste de la société capitaliste a donc lentement cédé le pas au constat désespéré d'une disparition de strates d'humanité entières, constat entièrement sous-tendu par une attention anthropologique aux singularités culturelles des peuples résistants et par une symbolique, en partie religieuse, de la lumière et de l'intermittence. Les querelles politiques engagées par le « compagnon de route » du Parti Communiste italien se voient offrir ainsi leur ultime formulation « poético-littéraire » dans une métaphore qui opère une (re-)connexion décisive entre une critique politique marxisante et un ensemble de thèmes et de motifs qui ont l'Apocalypse et la symbolique chrétiennes comme modèles ultimes. « L'article des lucioles » nous introduit donc, ensuite, à une essentielle aporie théologico-politique, dont je propose de suivre les traces figuratives dans certains films réalisés durant la période qui va de la fin des années cinquante au milieu des années soixante-dix, où la critique marxiste des infrastructures bourgeoises, des superstructures capitalistes et des dispositifs de domination socio-éco-

53 Chez Warburg lui-même, ce dernier outil conceptuel n'a jamais vraiment l'objet d'une théorisation complète, si ce n'est dans ses derniers travaux autour de « l'inversion énergétique de l'humanité représentée » dans le trajet migratoire du motif des dieux-fleuves, des quelques sarcophages romains jusqu'au célèbre tableau de Manet, en passant bien sûr par Raphaël et la gravure de Raimondi. Voir Aby WARBURG, « Le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet : La fonction préfiguratrice des divinités élémentaires païennes pour l'évolution du sentiment moderne de la nature », *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-1929*, trad. S. Zilberfarb, Paris, Les Presses du Réel/L'Écarquillé, 2011, p. 125 et suiv.

54 Voir Matthias KRÜGER, « David », dans Uwe FLECKNER, Martin WARNKE, Hendrik ZIEGLER (dir.), *Handbuch der Politischen Ikonographie*, t. I, Berlin, Verlag C. H. Beck, 2011, pp. 216-225.

nomiques rencontre le vocabulaire iconographique, rituel et thématique du religieux.

Aporétiques, ces images-lucioles le sont d'abord par rapport à cette vulgate qui fait de la célèbre sentence de la *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* (1844) – « La religion est l'opium du peuple[55] » – la substance fondamentale de la tradition marxiste envers le fait religieux. Elles le sont encore si l'on considère la situation philosophique du marxisme européen de cette époque, dominé par la figure de Louis Althusser et par l'inflexion vers un modèle « scientiste[56] », qui allait contribuer à démanteler « toutes les croyances que le marxisme ordinaire s'était construit en un siècle de foi prolétarienne[57] » jusqu'au parachèvement d'un modèle d'analyse situé « aux antipodes de la morale chrétienne[58] ». Mais elles le sont surtout si l'on considère l'encours d'un travail de sécularisation[59] qu'elles viennent mettre en crise, en révélant la persistance de modèles religieux là où la plupart des grands récits traditionnels postulent au contraire leur dissolution complète (la société occidentale, soi-disant moderne et désacralisée), et là où la critique de l'illusion religieuse est pourtant habituellement tenue pour principe fondamental (l'idéologie marxiste et communiste). Si l'appareillage théorique warburgien offre d'abord ses principaux outils conceptuels au geste analytique qui consiste à repérer dans des films, réalisés par des cinéastes qui ne font pas mystère de leur engagement politique, la survie de formules plastiques ou anthropologiques, et leur « repolarisation » dans le sens politique de la révolution, de l'émancipation ou de la

---

55 Karl MARX, *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* (1844), trad. J. Molitor, Paris, Éditions Allia, 1998, p. 8.

56 Voir Edward P. THOMPSON, *The Poverty of Theory: or an Orrery of Errors* (1978), Londres, Merlin Press, 1995, notamment pp. 5-12. Sur l'« anti-humanisme » du marxisme althussérien, ses émules et son influence, voir encore Michael LÖWY, *Dialectique et révolution. Essais de sociologie et d'histoire du marxisme*, Paris, Éditions Anthropos, 1973, pp. 57-78 ; Cornelius CASTORIADIS, « Les mouvements des années soixante » (1986), *La Montée de l'insignifiance. Les carrefours du labyrinthe, IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, pp. 30-31 ; et Daniel BENSAÏD, *Contre Althusser*, Paris, Éditions de la Passion, 1999, p. 6. Althusser défend notamment cette position dans « Marxisme et humanisme » (1963), *Pour Marx*, Paris, La Découverte, 1996.

57 Constanzo PREVE, *op. cit.*, p. 205.

58 Philippe CHENAUX, *op. cit.*, p. 297.

59 Sur ce point, voir l'excellente synthèse de Jean-Claude MONOD, *La Querelle de la sécularisation. Théologie politique et philosophies de l'histoire de Hegel à Blumenberg*, Paris, Vrin, 2002.

critique de la civilisation capitaliste, je suppose en outre un autre geste de méthode qui fait du motif survivant l'instrument d'une interrogation plus profonde sur les principes, tant anthropologiques que politiques, dont il transmet la charge et auxquels, du même coup, les films se connectent.

Avec les notions de *Nachleben* et de *Pathosformeln*, Warburg produisait une méthode capable d'appréhender les forces expressives de l'art et la manière dont les motifs se renouvellent au gré des temps. L'histoire de l'art ne se posait plus seulement la question du style ou de la signification d'un motif, mais également celle de sa « vie posthume » et de sa transmission ; l'iconologie warburgienne soumettait ainsi l'histoire des images à un véritable tournant anthropologique – celles-ci ne peuvent plus être déliées de l'agir collectif des membres de la société qui les produisent[60]. C'est donc également au titre de problème anthropologique qu'il convient désormais d'approcher tout problème iconologique. À propos des recherches conduites par Aby Warburg, Giorgio Agamben parlait en effet d'une « transfiguration de la méthode iconographique » où l'histoire de l'image – ce qu'elle raconte ou représente – est dépassée par l'histoire bien plus élargie d'une culture donnée, dont elle serait comme la mise en forme visuelle du « problème vital spécifique » : « Selon Warburg, écrivait le philosophe italien, l'iconographie n'est jamais un but en soi […], mais elle tend toujours, au-delà de l'identification d'un sujet et de ses sources, à la configuration d'un problème historique et éthique, dans la perspective de ce qu'il appelle parfois "un diagnostic de l'homme occidental".[61] »

Le dispositif conceptuel forgé au tournant du XXe siècle par Aby Warburg dans le champ de l'histoire de l'art est ainsi venu servir une triple inflexion discipli-

---

[60] Voir Philippe-Alain MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement* (1998), Paris, Macula, 2012, p. 194 et suiv. ; Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante*, *op. cit.*, p. 48 ; et Claude IMBERT, « Warburg, de Kant à Boas », *L'Homme*, n°165, 2003, pp. 11-40.

[61] Giorgio AGAMBEN, « Aby Warburg et la science sans nom » (1975), *La Puissance de la pensée. Essais et conférences*, trad. J. Gayraud et M. Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2006, p. 112.

naire dont ont bénéficié, au premier chef, les études cinématographiques[62]. Aux côtés du principe de la figurabilité *(Darstellbarkeit)*, issu de la *Traumdeutung* freudienne[63], il agit comme fondement théorique principal de l'iconologie analytique, ainsi que l'a définie Hubert Damisch :

> Une iconologie, une théorie, une science, un "discours d'images" qui […] se voudrait […] centrée (en tant, précisément, qu'analytique) sur la question de la figurabilité, de la *Darstellbarkeit*, pour en reprendre de Freud le concept : soit la condition à laquelle est soumise, par définition, toute pensée qui prétend à se faire jour dans l'art comme dans le rêve, et ne saurait y réussir qu'à accéder à une manière ou une autre de visibilité. Ou, pour le dire autrement […] : soit la condition à laquelle l'interprétation elle-même est astreinte, si quelque chose comme un travail de l'art – au sens où Freud a pu parler d'un travail du rêve – doit pouvoir se laisser analyser.[64]

En traquant un certain motif iconographique, celui du *Jugement de Pâris* tel qu'il se déploie dans l'histoire de l'art de Raphaël jusqu'à Manet puis Picasso, Damisch parvient en effet à dénouer le fil d'un déplacement psychanalytique qui troque l'informe et l'obscénité des organes sexuels contre le plaisir esthétique du visage et des belles formes corporelles. La question générale de la plasticité des œuvres de l'art se voit donc adossée à une problématique plus large qui fait cas aux scènes symboliques, au matériel fantasmatique et aux nœuds psychanalytiques qui se condensent et se déplacent dans l'image artistique. Principe analytique qui doit autant aux concepts freudiens sur le travail du rêve – ces *déplacements* et ces *condensations* dont les motifs et les formes artistiques sont aussi, selon Damisch, le résultat – qu'à la notion d'« inversion énergétique » telle que forgée par Aby Warburg :

---

62 Du reste, l'appréhension dynamique des images chez Warburg et leur agencement singulier au sein de l'*Atlas Mnémosyne* ne sont pas sans rapports avec le dispositif cinématographique lui-même. Voir Philippe-Alain MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, *op. cit.*, et Karl SIEREK, *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*, trad. P. Rusch, Paris, Klincksieck, 2009.

63 Voir Sigmund FREUD, *L'Interprétation du rêve* (1900), trad. I. Meyerson, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, notamment p. 432. Sur ce concept, voir aussi Jean LAPLANCHE, Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 159.

64 Hubert DAMISCH, *Le Jugement de Pâris*, Paris, Flammarion, 1992, p. 181.

« […] ce qui compte est moins ce qu'une œuvre – qu'elle soit d'art ou de philosophie – représente ou manifeste, que ce qu'elle *transforme*, fût-ce à en altérer ou à en pervertir la forme sinon le sens.[65] »

C'est là considérer que l'art n'est jamais un simple procès de représentation puisqu'il ressortit également à un processus constant de transformation, à laquelle il doit aussi l'efficacité de ses fictions. « Il y a toujours, affirmait Louis Marin, dans ce que chercherait une science de l'art comme science des indices et des traces, les incohérences et les écarts de l'œuvre, le moment où l'œuvre bouge, où l'œuvre n'est pas achevée.[66] » Focalisée plutôt sur de tels écarts, de telles dissemblances et de tels anachronismes que sur les *modèles* ou les *types* iconographiques si chers à Panofsky, l'iconologie analytique est une théorie de la cohérence des images avec les conditions de visibilité singulières, toujours complexes, ambiguës et dynamiques, par lesquelles une pensée en vient à se rendre lisible dans une image, qu'elle soit de toile ou de celluloïd. Le cinéma, ainsi, peut tout à fait réussir à figurer, au sein de ses images, une idée ou une pensée qui, si elle n'a pas encore été complètement formulée, n'en a pas moins déjà été donnée en figure.

C'est ainsi que Jack Arnold, dans le film éponyme de 1954, a pu offrir à son étrange créature du Lac Noir, figure filmique qui a l'étrangeté zoologique, l'ambiguïté plastique et le rapt féminin pour principales caractéristiques, une généalogie figurative qui va des bestiaires médiévaux à la publicité contemporaine, en passant par l'Annonciation renaissante et le surréalisme moderne[67]. C'est ainsi que, chez João Pedro Rodrigues, dans *Mourir comme un homme* (2009), le « dilemme psychologique » d'un personnage transsexuel, à la veille de sa vaginoplastie, se voit figuré

---

[65] *Ibid.*, p. 116.

[66] Louis MARIN, « Le concept de la figurabilité » (1990), *De la représentation*, Paris, Éditions du Seuil/Gallimard, 1994, p. 66.

[67] Jean-Michel DURAFOUR, *L'Étrange créature du lac noir de Jack Arnold. Aubades pour une zoologie des images*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2017. Ailleurs, c'est avec « un peu d'histoire de l'art, de théorie de la perception, de pensée du cinéma, de théologie du christianisme ou encore de généalogie des spectacles » que Jean-Michel Durafour appréhende la « terreur figurative » qui accompagne le personnage de l'Homme invisible dans le film de James Whale (1933). Voir *Id.*, *L'Homme invisible de James Whale. Soties pour une terreur figurative*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015, p. 20.

par un baiser sur une plaie qui, de par sa triple matrice – picturale : le thème biblique de l'incrédulité de saint Thomas ; théologique : le dogme chrétien de l'incarnation ; anthropologique : la dualité des chairs propre aux individus transgenres –, vient prendre en charge la communion de deux âmes souffrantes[68]. C'est ainsi que, chez Pasolini, dans *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964), le désir de mort d'Hérodiade et le désir de chair du roi Hérode se voient figurés par un cadrage qui, tout à la fois, agit comme la métonymie plastique de trois figures bientôt reliées par la décollation du Baptiste, et comme la manifestation figurale d'une violence irreprésentable sinon par le rappel aux occurrences picturales de la sainte tête décapitée[69] **[fig. 13-14]**.

[fig. 13] Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964)
[fig. 14] Giovanni Bellini, *Tête de saint Jean-Baptiste* (Pesaro, Musées civiques, c. 1465-1470)

Damisch nous invitait ainsi à envisager ce que le mythe, le symptôme ou la pulsion permettent de penser de l'œuvre d'art tout comme ce que celle-ci, en retour, permet de comprendre des grands fondements mythiques, symboliques ou pulsionnels qui gouvernent l'histoire humaine. « Cette réciprocité, écrit précisé-

[68] Olivier CHEVAL, « Toucher la plaie. Tactilité de la visualité chrétienne de *L'Incrédulité de Saint Thomas* du Caravage à *Mourir comme un homme* de Joao Pedro Rodrigues », *Entrelacs* [en ligne], n°10, 2013, consulté le 28 septembre 2017. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/entrelacs/487>

[69] Voir l'analyse de cette séquence dans Luc VANCHERI, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011, pp. 88-91.

ment Luc Vancheri, constitue l'une des conclusions de la recherche conduite par Hubert Damisch, convaincu que l'histoire de l'art et la psychanalyse freudienne peuvent nous aider à lire dans l'image les nœuds anthropologiques de la culture. L'analyse filmique est donc invitée à son tour à se frayer un chemin vers *une heuristique de la figurabilité* capable de rendre compte du travail réciproque de l'art et du mythe, des symboles et des symptômes qui agissent à l'échelle de la culture.[70] » En s'interrogeant sur la portée rituelle et sociale des œuvres d'art, Hans Belting rappelait en effet qu'une image, étant « le résultat d'une symbolisation personnelle ou collective[71] » ne saurait être considérée uniquement comme seul objet de perception ou de jouissance esthétique, puisqu'elle agrège aussi les édifices symboliques et les données anthropologiques qui président à la destinée des communautés humaines. Le cinéma, qui « ramène les images dans la patrie du geste[72] », pour le dire avec Giorgio Agamben, est concerné au premier chef par ce redéploiement des formes protocolaires, culturelles, voire parfois liturgiques, qui guident l'existence humaine. C'est là postuler qu'il existe, pour chaque film, un scénario anthropologique latent capable de suppléer à la fiction narrative et diégétique que ses images et ses discours manifestent en premier lieu :

> L'art est donc, ou à peu près, le lieu d'une visibilité des principes, la scène où ils se représentent, où la Raison affronte les questions qui la légitiment. Voilà ce que l'on cherche, articuler la fiction – son ordre poétique, ce qu'elle invente comme figuration singulière – et son fonds anthropologique – les principes qui gouvernent le sujet, les forces qu'il s'agit de symboliser.[73]

L'appareillage conceptuel forgé par l'historien de l'art originaire de Hambourg est donc ensuite venu servir aux fins d'une anthropologie figurative : cette

---

[70] *Id.*, *Psycho. La Leçon d'iconologie d'Alfred Hitchcock*, Paris, Vrin, 2013, pp. 19-20.

[71] Hans BELTING, *Pour une anthropologie des images*, trad. J. Torrent, Paris, Gallimard, 2004, p. 18.

[72] Giorgio AGAMBEN, « Notes sur le geste » (1991), *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, trad. D. Valin, Paris, Rivages poche, 2002, p. 67.

[73] Luc VANCHERI, *L'Amérique de John Ford. Essai d'anthropologie figurative*, Liège, Éditions du Céfal, 2007, p. 24.

entreprise analytique voisine, capable de se rendre attentive à la manière dont les principes anthropologiques qui rendent possible la condition humaine se voient figurés dans les images. Puisqu'ils ont sédimenté en eux d'anciennes énergies psychiques tout comme d'archaïques mouvements corporels dont ils sont devenus les émissaires au travers des temps et des régimes d'images, certains gestes et certains motifs filmiques peuvent ainsi reconnecter le film lui-même, et ce qu'il engage de pensée quant à son temps, au fonds éthique, symbolique, culturel ou liturgique – anthropologique – qu'il rend à nouveau pensable.

C'est ainsi que la représentation cinématographique du corps de femmes extatiques, de Carl Theodor Dreyer à Brian De Palma, a pu se nourrir des modèles poétiques, visuels et civilisationnels inventés par l'iconographie de l'hystérie forgée à la fin du XIX^e^ siècle par Jean-Martin Charcot dans sa clinique de la Salpêtrière[74]. C'est ainsi qu'au moment où Norman Bates décroche le tableau de Willem van Mieris, Alfred Hitchcock parvient à inscrire son film *Psychose* (1960) au sein d'une histoire culturelle, artistique et anthropologique qui a le fantasme, le crime et la morale comme principaux nœuds herméneutiques[75]. C'est ainsi que, chez Pasolini encore, les modalités d'apparaître du personnage interprété par Franco Citti dans *Accattone* (1961) peuvent se comprendre au regard de ce « récit mythique de la figurabilité » par lequel l'anthropologie chrétienne, par le biais notamment du dogme de l'incarnation et de la légitimation christologique donnée au culte des images, a réglé son rapport aux représentations figurées[76].

En 1991, Giorgio Agamben publiait dans le premier numéro de la revue *Trafic* un court article, très dense, où l'histoire et les origines du dispositif cinématographique étaient fermement reliées à quelques événements marquants du tournant du XX^e^ siècle : les recherches médicales sur les pathologies liées au geste et à

---

74 Emmanuelle ANDRÉ, *Le Choc du sujet. De l'hystérie au cinéma (XIX^e^-XXI^e^ siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

75 Luc VANCHERI, *Psycho. La Leçon d'iconologie d'Alfred Hitchcock*, *op. cit.*, pp. 9-26.

76 Philippe-Alain MICHAUD, « Homme de carton », *op. cit.*, pp. 68-83.

l'hystérie (Charcot, Gilles de la Tourette), les avancées techniques dans le domaine de la chronophotographie (Marey, Muybridge), enfin le dispositif warburgien de présentation des images mis en place au travers des panneaux noirs de l'*Atlas Mnémosyne*[77]. « Ayant pour centre le geste et non l'image, lit-on en exergue au troisième paragraphe, le cinéma appartient essentiellement à l'ordre éthique et politique (et non simplement à l'ordre esthétique).[78] » Quoique relativement incantatoire – Agamben n'en fournit jamais les fondements philologiques ou les traductions concrètes sur le plan filmique[79] –, cette formule n'en a pas moins le mérite de faire du geste cinématographique, fût-il survivant, l'ouvroir figuratif d'une pensée politique transmise par le film.

> L'art n'a jamais cessé d'être "face à l'histoire", écrivait en effet Georges Didi-Huberman. Il revient à une *iconologie politique* – telle que la développent en Allemagne les meilleurs disciples de Warburg – de comprendre une telle relation, ce qui ne peut se faire, selon la leçon warburgienne fondamentale, qu'à travers une anthropologie doublée d'une métapsychologie.[80]

Sous le nom d'iconographie politique[81], on doit à Carlo Ginzburg d'avoir plus précisément théorisé la méthode de ce troisième geste analytique, qui consiste à mettre au jour l'usage politique qui peut être fait de ces puissances migratoires propres aux gestes et aux motifs. Sous l'égide, à nouveau, des concepts warburgiens de *Pathosformel*, de *Nachleben* et surtout d'*Inversion*, Ginzburg étudie une série d'images où certains motifs, parfois directement issus de la sphère religieuse, sur-

---

77 Giorgio AGAMBEN, « Notes sur le geste », *op. cit.*, pp. 59-71.

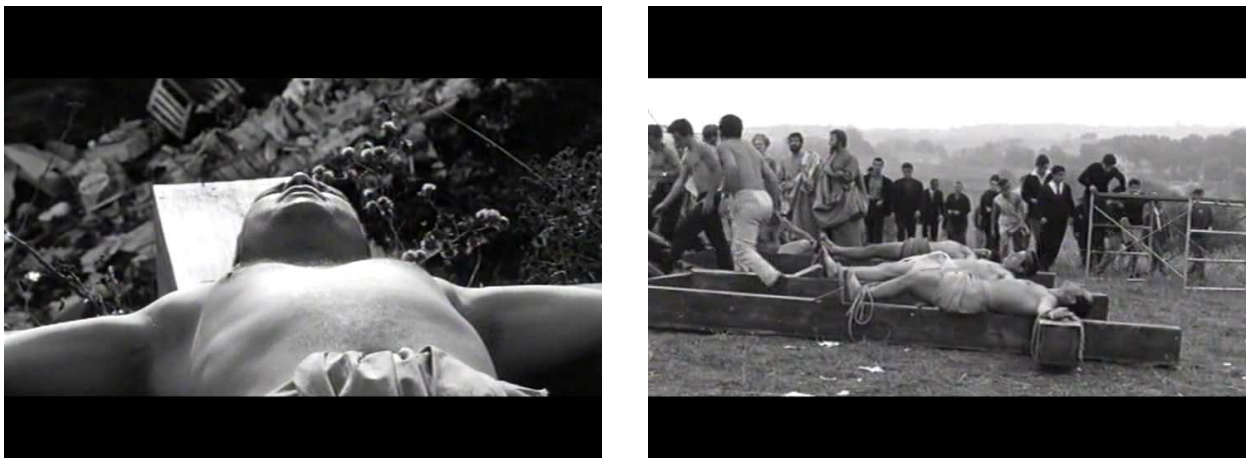
78 *Ibid.*, p. 67.

79 Du reste, même dans des recherches récentes tentant de préciser quelle peut être la nature d'un tel geste politique au cinéma, qui pourtant s'en servent comme sésame, la formule n'est pas interrogée plus profondément. Voir par exemple Véronique CAMPAN, Marie MARTIN et Sylvie ROLLET (dir.), *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019.

80 Georges DIDI-HUBERMAN, *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*, Paris, Gallimard, 2019, p. 29.

81 Pour un état de l'art de la discipline, voir Christian JOSCHKE, « À quoi sert l'iconographie politique ? », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n°1, 2012, pp. 187-192.

vivent en subissant un retournement de sens qui voit leur efficacité désormais mise au service du politique, qu'ils servent aux fins d'une propagande pour l'effort de guerre ou qu'ils participent d'une injonction à la résistance contre le totalitarisme. On retiendra par exemple le processus de sécularisation auquel fut soumis, à l'époque de la Révolution française, le motif chrétien du martyr par la peinture de Jacques-Louis David et les « martyrs de la liberté », où Lepeletier de Saint-Fargeau, Joseph Bara et bien sûr Marat à son dernier soupir se voient représentés à l'aide d'un vocabulaire plastique qui emprunte au modèle christique la plupart de ses caractéristiques, permettant à la République naissante d'utiliser l'aura de la religion comme une arme politique[82].



[fig. 15-16] Pier Paolo Pasolini, *La Ricotta* (Photogrammes, Italie, 1963)

C'est là, d'abord, commencer à lever le voile sur le paradoxe inscrit dans tout phénomène de sécularisation, lequel, selon Ginzburg, « ne s'oppose pas à la religion [mais] en envahit le terrain.[83] » C'est dire ensuite que les motifs et les expressions d'origine chrétienne, notamment, possèdent un ensemble de ressorts anthropologiques originels qui permettent d'en élargir l'usage hors du champ strictement religieux. C'est reconnaître enfin que c'est bien par cette coexistence simul-

[82] Carlo GINZBURG, *Peur révérence terreur. Quatre essais d'iconographie politique*, trad. M. Rueff, Dijon, Les Presses du Réel, 2013, pp. 37-66.

[83] *Ibid.*, p. 33.

tanée – dialectique – des strates temporelles que les dispositifs plastiques parfois agencés par les images ouvrent la possibilité d'une « re-polarisation » de ces ressorts dans la voie de leur propre et contemporaine expressivité politique. C'est ainsi que, chez Pasolini toujours, la recontextualisation filmique du pathos chrétien – à la fois pictural et sacrificiel **[fig. 15-16]** – à laquelle se livre *La Ricotta* (1963), n'a au fond de sens qu'à être ressaisie au prisme des données politiques qu'elle contribue également à redistribuer : ce constat pasolinien qui fait du véritable sacrifice, à l'époque de la disparition des lucioles, celui du sous-prolétariat sur l'autel du consumérisme petit-bourgeois. En effet, comme le résume à merveille Xavier Vert,

> La lecture marxiste de l'histoire dont se réclame Pasolini ne peut produire seule un modèle figural de contamination des valeurs, il lui faut revenir à des corrélations passées et s'inscrire dans le mouvement qui entremêle théologie et anthropologie chrétiennes. La vision politique de Pasolini est en même temps saisissement d'une énergie (théologie) et d'une mémoire qui a l'image pour instance (peinture).[84]

Qu'une « lecture marxiste de l'histoire » ait dû en repasser, à un certain moment historique, par un certain nombre de « corrélations passées » où se mêlent « théologie et anthropologie chrétiennes », voici un principe historico-esthétique qui guidera cette étude, réalisée sous la triple égide des trois disciplines sus-mentionnées. Celles-ci ont effectivement en commun d'avoir pris acte de la principale leçon warburgienne, qui stipula en son temps la nécessité de ne jamais considérer une image, qu'elle soit de peinture, de marbre, de film ou de papier, comme autonome et indépendante de la culture dans laquelle elle s'inscrit et dont elle est aussi le résultat ; et, donc, de toujours l'inscrire dans le champ plus vaste des idées qui sont celles du moment historique et culturel qui la voit naître – dont elle joue, dès lors, comme le symptôme.

---

[84] Xavier VERT, « Image dialectique et contamination dans *La Ricotta* de Pier Paolo Pasolini » [en ligne], *Images Re-Vues*, hors-série n°2, 2010, consulté le 12 janvier 2015. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/284>. Sur la double dimension, politique et religieuse, de ce film, voir aussi Pascale DELOCHE, *Le temps des figurants. La réserve eschatologique dans La Ricotta, de Pasolini*, thèse de doctorat (dir. L. Vancheri), Université Lumière Lyon 2, 2018.

Il s'agit en effet de poursuivre « le singulier atlas des puissances du cinéma[85] » : d'appréhender les conditions de visibilité singulières par lesquelles un certain nombre de pensées ont réussi à se faire jour dans quelques films de la modernité cinématographique occidentale, la manière dont celles-ci sont intimement connectées à des ressorts anthropologiques fondamentaux pour la vie collective de l'humanité, et comment ceux-ci sont capables, dès lors, d'être déplacés sur le brûlant terrain politique d'un avertissement face aux dangers mortifères liés à la civilisation capitaliste ou sur celui, révolutionnaire, d'un appel à la résistance des populations opprimées. Cela suppose donc enfin un dernier geste de méthode, qui tente de désintriquer les liens qui relient les films à l'histoire de certains grands problèmes de la pensée humaine dont ils sont également l'occasion. Toute généalogie iconographique sera donc aussi l'archéologie d'une pensée qui la rend également possible :

> Voilà qui demande, comme l'écrit Luc Vancheri, que nous nous intéressions à la provenance *(Herkunft)* et à l'émergence *(Entstehung)* de tels moments et problèmes de la pensée – affaire de généalogie –, que nous repérions comment ils se transmettent et se transforment – affaire de morphologie –, et, enfin, que nous comprenions comment ils se réactivent au contact d'un film – affaire d'archéologie.[86]

Car ces images-lucioles, que je propose de parcourir au cours de ce travail, sont enfin le signe des attaches historiques qui lient le cinéma, et les films, à certains problèmes particuliers de la pensée humaine : elles sont à lire à la fois comme l'archive d'un instant historique singulier mais aussi au titre de chaînons dynamiques qui, re-situés dans la généalogie de ces grands moments (qu'ils soient théologiques, anthropologiques ou politiques) dont ils sont aussi, à nouveau, l'occasion, en réactivent les ressorts et en renouvellent la pensée.

---

[85] Benjamin THOMAS, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, 2019, p. 77.

[86] Luc VANCHERI, *Corpo celeste. Les survivances théologiques d'Alice Rohrwacher*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2020 (à paraître).

En l'occurrence, il me semble que cette aporie théologico-politique relevée, en germe, dans l'article pasolinien, et les différentes configurations formelles auxquelles elle a donné naissance dans certaines de ses occurrences filmiques, n'a pas manqué de conduire les films à se poser, à nouveaux frais et sous le cruel éclairage de ces temps, un ensemble de questions cruciales relevant des champs politique (quels sont les fondements religieux qui, même dans un monde désenchanté, peuvent encore nourrir une espérance socio-politique ?), anthropologique (à l'heure d'un véritable « génocide culturel », quelle peut être la puissance politique, sociale voire messianique offerte aux gestes et aux rituels de la tradition religieuse ?), ou encore théologique (qu'en est-il d'un climat de fin du monde ayant perdu sa dimension eschatologique ?). C'est parce qu'en un certain moment historique ces films ont cru devoir se confronter aux questions fondamentales de la révolution, de la communion et des fins dernières, que le matériel de leur analyse, que j'ai tenté de réunir ici, dépasse largement les seules données iconographiques ou cinématographiques de leur mise en scène.

Chapitre I

UN PARADIGME HISTORICO-ESTHÉTIQUE : DES POLITIQUES DU PASSÉ SURVIVANT

Il faut arracher aux traditionalistes le monopole de la tradition […].

— Pier Paolo PASOLINI, *Vie nuove* (octobre 1962)

À chaque époque, il faut chercher à arracher de nouveau la tradition au conformisme qui est sur le point de la subjuguer.

— Walter BENJAMIN, *Thèses sur le concept d'histoire* (1940)

1) Du matérialisme historique à l'élégie : lucioles et hiérophanies politiques

[…] je donnerais toute la Montedison, encore que ce soit une multinationale, pour une luciole.

— Pier Paolo PASOLINI, *L'article des Lucioles* (1975)

Les données strictement politiques du problème, ainsi que les déplore Pier Paolo Pasolini dans son article du 1er février 1975, ressortissent à une critique globale des aspects les plus totalitaires du capitalisme tels qu'ils se développent au sein des sociétés occidentales avancées ; ces données, qui ont le marxisme comme instrument principal d'analyse, poursuivent et résument les textes polémiques que le poète et cinéaste n'a cessé de publier depuis le début des années cinquante et, du reste, s'inscrivent parfaitement dans le climat intellectuel de son temps – elles sont effectivement récurrentes au sein de la critique marxiste de la même époque. On retrouve en effet de telles mises en garde contre une forme de totalitarisme qui ne prendrait plus la seule espèce d'un modèle spécifique de gouvernement, mais qui procéderait plutôt d'un système déterminé de production et de distribution, dans certaines analyses formulées par Herbert Marcuse, dès 1968, au cœur de sa critique des « formes nouvelles de contrôle[1] » propres aux sociétés bourgeoises modernes, par Theodor Adorno et Max Horkheimer dans leur étude du « capitalisme totalitaire[2] », ou encore chez Guy Debord dans ses réflexions sur le spectacle comme « totalitarisme déguisé[3] ». Par ailleurs, et tel que le confesse Pasolini lui-même dans une intervention orale de 1974, le terme même de « génocide » qui,

[1] Herbert MARCUSE, *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, trad. M. Wittig, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 27 et suiv.

[2] Max HORKHEIMER, Theodor W. ADORNO, *La Dialectique de la raison*, trad. E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, pp. 68-69.

[3] Guy DEBORD, *La Société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1992, p. 7.

dans sa critique de la civilisation, vient désigner l'homologation anthropologique accomplie par la société consumériste, serait inspiré d'un passage du *Manifeste communiste* où Marx et Engels décrivent l'acculturation souhaitée par la bourgeoisie et subie par certaines couches populaires dominées, notamment prolétaires et colonisées[4].

Si un tel « néo-fascisme » paraît, aux yeux de Pasolini, plus terrifiant encore que ses formes archaïques qui l'ont précédé, c'est que le premier aurait réussi à accomplir ce vers quoi n'avait jamais cessé de tendre les autres, et n'y seraient parvenu qu'en apparence seulement : une dégradation anthropologique complète des individus et un nivellement culturel total, par la falsification et l'homologation des anciennes valeurs, la réification marchande des corps, l'annihilation des gestes, des coutumes et des langages propres aux cultures particulières. Là encore, la question pasolinienne du « génocide » reste ancrée dans la pensée politique marxisante de l'époque, en ce qu'elle est décrite comme la volonté totalitaire d'un pouvoir « totalisant », une véritable « première vraie révolution de droite[5] » : ce qui apparaît au premier abord comme une restauration du fascisme s'avèrerait en réalité, selon Pasolini, une authentique révolution, visant à effacer le passé et l'ancien monde des valeurs et des modes de vie. Technicisme et consumérisme auraient conduit au remplacement de l'ancienne bourgeoisie paléo-industrielle par un type nouveau et globalisant de bourgeoisie idéologique qui tendrait à intégrer jusqu'aux classes ouvrières elles-mêmes[6].

Un tel « nivellement répressif[7] » parcourt, sous des espèces terminologiques légèrement différentes, la philosophie politique contemporaine des textes polémiques pasoliniens. Chez Hannah Arendt, qui discute les conditions négatives de la nouvelle unité des hommes à l'ère moderne, il prend le nom d'un « processus

---

4 Pier Paolo PASOLINI, « Le Génocide » (1974), *Écrits corsaires*, trad. P. Guilhon, Paris, Flammarion, 2009, p. 261. Pour le passage en question du *Manifeste*, voir Karl MARX, Friedrich ENGELS, *Le Manifeste du Parti Communiste* (1848), trad. C. Lyotard, Paris, Librairie Générale Française, 1973, pp. 8-11.

5 *Id.*, « La première vraie révolution de droite » (1973), *ibid.*, pp. 41-47.

6 Voir par exemple *Id.*, « Fasciste » (1974), *ibid.*, p. 270.

7 *Id.*, « Le véritable fascisme et donc le véritable antifascisme » (1974), *ibid.*, p. 78.

d'arasement[8] » ; chez Günther Anders, il apparaît sous la forme d'une « interchangeabilité[9] » du règne humain, produite par les appétits despotiques d'une société consumériste déréglée ; chez Marcuse, encore, s'interrogeant sur les mutations sociologiques des classes laborieuses, qui n'ont selon lui de sens qu'à être rapportées aux besoins totalitaires du pouvoir, il est nommé « égalisation des classes » :

> Ce que l'on appelle l'égalisation des classes révèle ici sa fonction idéologique. Si l'ouvrier et son patron regardent le même programme de télévision, si la secrétaire s'habille aussi bien que la fille de son employeur, si le Noir possède une Cadillac, s'ils lisent tous le même journal, cette assimilation n'indique pas la disparition des classes. Elle indique au contraire à quel point les classes dominées participent aux besoins et aux satisfactions qui garantissent le maintien des classes dirigeantes.[10]

Le même Marcuse, par ailleurs, n'avait pas manqué de décrire la manière dont la « société industrielle avancée » fonctionnerait en faisant cohabiter deux types d'existence sociétale, une « société de bien-être » avec une « société de guerre », et en intégrant ses progrès techniques à des systèmes latents, toujours plus perfectionnés, de contrôle et de répression qui deviennent dès lors des facteurs de cohésion sociale et de consensus[11]. Et, en 1972, au cours d'un entretien avec Catherine Backès-Clément pour la revue *L'Arc*, Gilles Deleuze et Félix Guattari pouvaient en effet annoncer « le développement d'un fascisme généralisé[12] » au sein des infra-structures politiques de la modernité occidentale, affirmant une nouvelle

---

[8] Hannah ARENDT, « Karl Jaspers. Citoyen du monde ? » (1957), trad. J. Bontemps, *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1974, p. 101.

[9] Günther ANDERS, *L'obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* (1956), trad. C. David, Paris, Encyclopédie des Nuisances/Ivrea, 2002, p. 73.

[10] Herbert MARCUSE, *L'homme unidimensionnel*, *op. cit.*, p. 33.

[11] Voir *ibid.*, pp. 7-23.

[12] Gilles DELEUZE, « Entretiens sur *L'Anti-Œdipe* (avec Félix Guattari) » (1972), *Pourparlers*, Éditions de Minuit, 1990, p. 31.

fois ce diagnostic totalitaire des maladies capitalistes, que poursuivra notamment Giorgio Agamben tout au long de son œuvre[13].

La critique pasolinienne de la civilisation mercantile, et son achèvement dans les quelques lignes de « l'article des lucioles », s'inscrit donc parfaitement dans la pensée marxiste de son époque : c'est une analyse cohérente des effets du capitalisme en termes non seulement économiques mais également sociaux. Pasolini retrouve en effet les grandes lignes de la pensée marxienne lorsqu'il présente une humanité aliénée dans la réification marchande, ou quand il met en garde ses contemporains contre le triomphe du mode de production capitaliste comme l'aune à partir de laquelle se déploie désormais l'ensemble de la production culturelle tout comme la majorité des rapports sociaux. Le « génocide culturel » et l'homologation anthropologique à laquelle se livreraient le pouvoir centralisateur de la société bourgeoise renvoient en outre directement à la question de la réification, proposée au premier tome du *Capital* par Marx lui-même[14], puis largement développée par Lukács dans les passages de *Histoire et conscience de classe* qui décrivent ce processus par lequel l'homme et ses produits se voient « chosifiés » dans un monde devenu simple système de relations réifiées entre choses[15].

Mais, dans l'œuvre polémique, poétique et cinématographique de Pasolini – et c'est ici que réside, comme j'ai déjà eu l'occasion de le mentionner, l'originalité de sa proposition –, ces données politiques, qu'il partage avec un pan important de la critique marxiste de son époque, se voient sans cesse articulées avec une pensée du sacré et du religieux qui jouent comme les pivots autour desquels s'agrègent la plupart de ses prises de position : « […] dans une perspective politique, écrit Ermelinda Campani, les plus fécondes intuitions pasoliniennes proviennent de sa tentative de combiner la pensée religieuse à une lecture quelque peu radicale de l'idéo-

---

13 Voir par exemple Giorgio AGAMBEN, « Qu'est-ce qu'un camp ? », trad. D. Valin, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, 2005, pp. 47-56.

14 Voir Karl MARX, *Le Capital. Livre premier* (1867), trad. J. Roy, Paris, Éditions Sociales, 1977, pp. 68-76.

15 Georg LUKÁCS, *Histoire et conscience de classe* (1923), trad. K. Axelos et J. Bois, Paris, Éditions de Minuit, 1960, pp. 113-114.

logie marxiste.[16] » Cette coexistence du religieux et du politique peut sembler paradoxale si l'on en reste à la tradition marxiste de « l'opium du peuple », qui stipule qu'anti-religieux par nature, le matérialisme historique inspiré de Marx ne serait capable d'activer l'ensemble de ses forces révolutionnaires qu'une fois accomplie la critique de toutes les « illusions religieuses » : en suivant cette doctrine, l'examen contestataire du capitalisme économique et de ses effets dévastateurs ne saurait se faire en l'accolant aux formes inventées par cette autre « idéologie » qui, selon Marx, serait également conditionnée par le mode de production capitaliste[17].

Cette coexistence, dont ces allégoriques lucioles pleurées par Pasolini jouent, au fond, comme le symbole idéal, n'en reste pas moins cohérente, d'abord, avec tout un pan du marxisme que Ernst Bloch – auteur, du reste, d'une étude sur le prédicateur anabaptiste Thomas Müntzer – a souhaité nommer le « courant chaud » : un sillon utopique de la pensée marxiste où l'optimisme révolutionnaire et le militantisme politique ne se pensent jamais sans un retour bienveillant vers les étincelles spirituelles, romantiques ou messianiques qui furent jadis offertes, et par la religion notamment, aux populations opprimées[18]. Elle est cohérente, également, avec cette filiation intellectuelle et historique, que j'aurai l'occasion de développer plus loin, qui voit Marx ériger le communisme allemand sur les cendres du socialisme utopique français[19], là où Lamennais, Saint-Simon, Cabet et quelques autres professaient le socialisme comme achèvement du « vrai christianisme ». Tout un ensemble de pensées militantes et révolutionnaires, ainsi, n'ont jamais méconnu la force, dans le même temps protestataire et salvatrice, des énergies collectives qui gisent au cœur des pratiques et des représentations religieuses : des « mar-

---

16 Ermelinda M. CAMPANI, *Le Sacré au cinéma. Divinité et mystère sur grand écran*, trad. B. Bauchau, Rome, Gremese, 2007, pp. 85-86.

17 Voir par exemple ce qu'en dit Engels dans Friedrich ENGELS, *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande* (1888), trad. G. Badia, Paris, Éditions Sociales, 1966, pp. 76-85. Sur l'histoire et la fortune de cette *doxa* anti-religieuse dans le marxisme, voir notamment Pierre TEVANIAN, *La haine de la religion. Comment l'athéisme est devenu l'opium du peuple de gauche*, Paris, La Découverte, 2013.

18 Sur ce double paradigme des courants « froid » et « chaud » dans le marxisme, voir Ernst BLOCH, *Le Principe Espérance* (1959), t. I, trad. F. Wuilmart, Paris, Gallimard, 1976, notamment p. 240.

19 On doit au sociologue Henri Desroche d'avoir très largement balisé cette filiation. Parmi une foisonnante bibliographie, voir en particulier Henri DESROCHE, *Socialismes et sociologie religieuse*, Paris, Éditions Cujas, 1965, pp. 290-318.

tyrs de la liberté » de 1793 jusqu'à 1848 et le crucifix des cadets de l'École Polytechnique **[fig. 17]**, nombreuses sont les tentatives qui, lors de chacune des vagues de révolution qui ont frappé l'Europe depuis la Révolution française, ont souhaité puiser dans le domaine du religieux les forces à même de cristalliser l'espoir et la vigueur d'une lutte politique – jusqu'à assimiler, comme le fera Pasolini lui-même, les sacrifices prolétariens au calvaire christique.

[fig. 17] Hippolyte Lecomte, *Les polytechniciens portant le crucifix sauvé de la chapelle des Tuileries, lors des émeutes du 24 février 1848* (Paris, Musée Carnavalet, 1848)

Comprendre le paradigme historico-esthétique de l'« image-luciole » implique donc d'en revenir vers la persistance de cette « tradition cachée[20] » propre à la culture de gauche, où les questions politiques de l'utopie, de l'émancipation et de la révolution ont très bien pu se penser avec celles de la mélancolie, du romantisme, de l'eschatologie voire du messianisme – et dont cette véritable élégie mar-

[20] Voir Enzo TRAVERSO, *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIX-XXIe siècle)*, Paris, La Découverte, 2016.

xiste que, comme on le verra, compose Pasolini dans son article de 1975, où le poète troque le vocabulaire du matérialisme historique contre la terminologie funèbre d'une phraséologie qui a le regret, la plainte et le thrène comme modèles ultimes, agit comme l'une des nombreuses occurrences. La métaphore des lucioles propose en effet une véritable politique du passé survivant : chez Pasolini, en effet, la défense d'une religiosité archaïque face à l'acculturation laïque mise en place par le pouvoir consumériste n'est jamais allée sans « un amour ontologique pour le passé[21] » qui fait de celui-là l'arme essentielle de la critique et de la lutte contre celui-ci.

Ce sont des tâches paradoxales, d'ailleurs, que le poète et cinéaste allait dévouer au marxisme – « sauver la tradition[22] » – puis, à son tour, à la révolution – « sauver le passé[23] » –, en postulant au fond que l'ultime tâche révolutionnaire de ces temps troublés ne doit pas être infléchie par une téléologie insurrectionnelle orientée vers l'avenir, mais au contraire par une mission rétrospective qui propose au marxisme de se rendre capable de regarder vers l'arrière, afin de connecter les « Forces du passé[24] », fussent-elles issues de la sphère rituelle, de la liturgie ou de l'iconographie religieuses, au processus politique et révolutionnaire de libération, d'émancipation et, enfin, comme on le verra, de salut. La coexistence politico-religieuse dont fait ainsi preuve le paradigme de l'« image-luciole » est cohérente, enfin, avec cette conciliation des contraires qui est, selon le théologien Rudolf Otto, au cœur de l'expérience et de l'appréhension du sacré[25] ; car les lucioles pasoliniennes sont bien à appréhender selon une double perspective qui puise, dans un même mouvement dialectique, à deux sources différentes, tant celle, phénoménologique et transcendante, du sacré religieux qu'à celle, sociale et critique, d'une

---

[21] Pier Paolo PASOLINI, « Mais la femme n'est pas une machine à sous ! » (1972), *Entretiens (1949-1975)*, trad. M.-A. Patrizio, Paris, Delga, 2019, p. 246.

[22] *Id.*, *Dialogues en public 1960-1965*, trad. F. Dupuigrenet Desroussilles, Paris, Les Éditions du Sorbier, 1980, p. 130.

[23] *Ibid.*, p. 127.

[24] Voir *Id.*, *Poésie en forme de rose* (1964), trad. R. de Ceccatty, Paris, Rivages poche, 2015, pp. 75-77.

[25] Voir Rudolf OTTO, *Le Sacré* (1917), trad. A. Jundt, Paris, Payot, 1995, notamment p. 72.

prise de position politique qui a le marxisme et le communisme comme principaux modèles.

* *
*

La dernière phrase de l'article du *Corriere della sera* – citée en exergue de cette partie –, qui désespère de ne pas réussir à troquer le gigantesque *trust* industriel et financier contre le minuscule insecte à la transcendante bioluminescence, rend bien sensible ce mouvement singulier qui voit une critique des infrastructures, d'obédience marxiste, lentement céder la place à un thème symbolique où sont regrettés les anciens signaux de faibles lueurs, d'inspiration théologique, que de trop puissantes Lumières rationnelles ont finalement éradiqué. Les polémiques politiques engagées par le poète et cinéaste, depuis la fin des années cinquante au moins, trouvaient ainsi, après plus de vingt ans de luttes acharnées, leur ultime formulation « poético-littéraire » dans une métaphore cruciale où le marxisme, on l'a vu, voisine avec la dimension phénoménologique d'une religiosité diffuse qui emprunte à la sphère du sacré sa symbolique. Les lucioles pasoliniennes sont donc indissociables d'un branchement théologico-politique où les oppositions économiques et les rapports de domination sont relus à travers le prisme du culturel, de l'anthropologique et du religieux.

Car bien loin d'être un simple exercice théorique de matérialisme historique, qui prendrait pour cible d'une critique économico-philosophique les dérèglements dangereux du mode de production capitaliste, ce fameux « article des lucioles » est également, voire avant tout, une véritable « lamentation funèbre[26] ». Nombreux sont les amis de Pasolini, et parmi les plus politisés, à avoir en effet été troublés par la dimension élégiaque de ses écrits, romanesques ou poétiques : Franco Fortini voyait par exemple, dans chacun de ses poèmes, et non sans parfois le

[26] Georges DIDI-HUBERMAN, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009., p. 21.

regretter, une « déchirante élégie sur la mort d'un monde[27] ». La métaphore pasolinienne vient donc marquer, avec désespoir, la fin tragique des rêves révolutionnaires messianiques poursuivis lors des années soixante – c'est l'un de ses aspects politiques –, mais elle le fait à l'aune d'une thématique théologique qui paraît paradoxale dans ce contexte critique, axant la problématique sur le plan de la lumière, du sensible et de l'anthropologie. Elle vient donc également, avec son ton volontiers eschatologique, affirmer la destruction d'un monde intensément regretté. Un retour en arrière me semble ici indispensable, pour retrouver les quelques données biographiques qui fondent chez Pasolini, et ce dans un même mouvement circulaire, tant son engagement communiste en général que l'ensemble de sa conception politique du passé, et de la religion en particulier. Il permettra également d'offrir une idée plus précise des formes prises par ces lucioles disparues, dont on pourrait alors, pourquoi pas, traquer les traces dans son cinéma.

Lorsqu'il emménage, au cours de l'année 1941, dans la campagne frioulane et le village maternel de Casarsa della Delizia, ce que Pasolini découvre également c'est un monde complètement antithétique à celui de la civilisation urbaine et fasciste (l'univers paternel), où les mélodies dialectales résonnent avec la douce atmosphère des lacs et des ruisseaux – auprès desquels, la nuit tombée, peuvent être entraperçues quelques nuées scintillantes de lucioles – et où, de façon anhistorique et nimbée d'humilité, la beauté morale et le désir sans honte répondent à la religiosité primitive, pré-chrétienne, du peuple paysan. Première période « de vie absolue et pleine, toute de sensation, passions, angoisses, dévouements, naïvetés[28] » qui se fait dans l'irrationalité sensuelle d'une expérience transcendante, où le monde est vécu et appréhendé sans distinctions d'ordre éthique ou politique. Puis vient la seconde période, où le monde des ouvriers agricoles est saisi « d'une autre façon que par un acte d'amour sensuel et poétique[29] » : à la sensualité mystique se mêle soudain la conscience matérialiste des problèmes quotidiens, économiques, politiquement dé-

---

[27] Franco FORTINI, « Pasolini politico » (1979), *Attraverso Pasolini*, Turin, Einaudi, 1993, p. 205. Cité par Paul MAGNETTE, « Pasolini politique », *Lignes*, n°18, 2005, p. 25.

[28] Pier Paolo PASOLINI, « L'expérience marxiste » (1958), *Entretiens (1949-1975)*, *op. cit.*, p. 7.

[29] *Ibid.*, p. 8.

terminés ; et Pasolini, tout juste au sortir de la Seconde Guerre mondiale (soit, plus précisément, dès l'automne 1947), participe aux luttes des journaliers frioulans contre les grands propriétaires fonciers, découvre les écrits de Marx, et enclenche sa « conversion » vers le communisme[30].

Sa formation intellectuelle et politique et son apprentissage du communisme marxiste sont donc indissociables de cette première expérience du monde paysan, pré-industriel et paléo-capitaliste – mais aussi de ses formes de religion populaire, de cette religiosité dont, ensuite, comme il l'affirmait à son producteur Alfredo Bini, il essaiera sans cesse de récupérer les caractères au sein de son propre laïcisme[31]. Elle est inséparable de sa prime jeunesse vécue, avec une énergie naïve et sensualiste, au sein de ce monde paysan au Nord-Ouest du Frioul, dont les étapes et les jalons de l'existence sociale étaient rythmés par un catholicisme très puissant, ses rituels liturgiques, magico-religieux, et sa vision archaïque du monde, en décalage total avec l'esprit du temps capitaliste. Très tôt, donc, ses premières œuvres littéraires porteront la trace « de cette culture à la spiritualité sommaire, mais sincère, sur [laquelle] il pose un regard ambigu, d'empathie et d'ironie légère, dans un mélange d'adhésion mimétique et de profond mysticisme laïc[32] ». Ses poésies de jeunesse, par exemple, s'avèrent ainsi truffées d'images, de figures et de métaphores qui agissent comme de curieux syncrétismes dans lesquels se mêlent les peines et la lutte politique des paysans prolétaires à un sentiment religieux de joie et d'espérances pastorales, christiques, précisément celles d'une telle religiosité populaire et campagnarde :

> Je n'ai pas le courage d'avoir des rêves :
> le bleu et la graisse de la salopette,
> rien d'autre dans mon cœur d'ouvrier.

---

30 À propos de cette conversion, voir sa confession dans *Id.*, « Au lecteur non averti », *Poésies 1953-1964*, trad. J. Guidi, Paris, Gallimard, 1973, p. 286. Voir aussi son récit à Oswald STACK, *Pasolini on Pasolini*, Londres, Thames & Hudson, 1969, p. 19.

31 Voir *Id.*, Lettre à Alfredo Bini datée de mai 1963, dans Jordi BALLÓ (dir.), *Pasolini Roma*, catalogue d'exposition, Barcelone/Paris, ESFP/Centre de Culture Contemporània de Barcelona/Cinémathèque Française, 2013, p. 167.

32 René DE CECCATTY, « Préface : "Toi, scandale et passion" », *Le Christ selon Pasolini*, Montrouge, Bayard, 2018, p. 11.

Mort pour quatre francs, ouvrier,
l'honneur, tu as aimé la salopette
et perdu tes rêves les plus vrais.

Il y avait un garçon qui avait des rêves,
un garçon bleu comme la salopette.
Il viendra le vrai Christ, ouvrier,

t'enseigner à avoir de vrais rêves.[33]

Vient ensuite la fuite hors du Frioul et l'exil à Rome, en 1949, suite à une sordide accusation de détournement de mineurs[34], et où Pasolini va de nouveau découvrir un tel monde souterrain, ignoré des régimes politiques et ecclésiastiques dominants, à la charnière de deux temps historiques. Ce qu'ont en commun, au fond, les masses agricoles frioulanes et les communautés sous-prolétaires des *borgate* de Rome, c'est de s'être construites, et ce toujours sur le fond d'une piété pré-chrétienne et populaire, leur propre histoire, leur propre raison, leur propre déterminisme. À l'écart des décisions politiques, le poète – il n'est pas encore cinéaste – découvre que ces classes subalternes se sont inventé, de façon millénaire, leur propre monde, avec ses hiérarchies, sa morale, ses codes et ses lois propres ; leur propre langage, fait de néologismes, de dialecte rural et de langue officielle mélangés. Au creux de ces territoires dissimulés, abandonnés tant par la sociologie officielle du pouvoir que par le Parti Communiste, le prolétariat, urbain ou paysan, vivait sa propre culture de manière entièrement libre : « […] parce qu'il demeurait étranger à l'histoire bourgeoise, il échappait à la condition prolétaire[35] ».

La rencontre de ces deux mondes souterrains sera, à plus d'un titre, éminemment cruciale pour l'engagement politique et la conception singulière du passé chez le jeune Pasolini. D'abord, va s'installer chez lui une séparation très nette, fondamentale, entre la religion qui lui paraît soutenir le nouveau régime néo-fas-

---

33 Pier Paolo PASOLINI, « Il viendra le vrai Christ » (1949), *Où est ma patrie*, trad. L. Scandella, Bordeaux, Le Castor Astral, 2002, p. 121.

34 Voir Luigi SCANDELLA, « Préface », dans *ibid.*, p. 8.

35 Paul MAGNETTE, « Pasolini politique », *Lignes*, n°18, 2005, p. 9.

ciste (ce culte pseudo-hédoniste de la richesse, du bien-être et du confort qu'il ne cessera plus de critiquer jusqu'à la fin violente de ses jours) et ce qui lui semble enfin comme le véritable sentiment religieux, qui plonge ses racines dans le « populisme évangélique[36] » des couches paysannes et sous-prolétaires, au sein desquelles survit encore tout ce que le christianisme pouvait avoir « de vital, d'authentique et de communautaire[37] ». Distinction claire, établie entre ce sentiment populaire du sacré, cette « religiosité » sans dogmes et la religion civile officielle, conçue comme une vaine manipulation folklorique, qui s'avère déjà constatation politique : aux antipodes de la vulgate marxiste, le laïcisme n'est pas posé comme l'essentiel pilier censé enclencher la transformation de la société, bien au contraire, puisqu'il est désapprouvé en tant que caractère primordial de l'homologation anthropologique voulue par la société totalitaire de consommation. « Valeur nouvelle[38] », née à la faveur de la baisse d'autorité et du dépérissement exponentiel des modèles religieux traditionnels, l'hédonisme du nouveau pouvoir bourgeois consumériste, avec ses « exigences laïcisantes », aurait enclenché un « profond processus de laïcisation qui livrait les masses du centre-sud au pouvoir des *mass media* et, à travers eux, à l'idéologie réelle du pouvoir[39] ».

Face à ce « laïcisme de la société de consommation », coupable d'avoir transformé les hommes en « automates laids et stupides, adorateurs de fétiches[40] », Pasolini n'aura de cesse que d'opposer les sentiments religieux diffus, naïfs mais surtout authentiques, découverts lors de sa jeunesse frioulane et son atmosphère pré-chrétienne ; au fond, ce sentiment religieux de foi populaire et de spiritualité non dogmatique, intensément vécu comme participation totale à un monde perçu

---

36 Guido SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poétisa, cinematografica, teatrale e saggistica*, Rome, Carocci, 2012, p. 281. Cité par Luca PELOSO, « Spiritualité populaire vs. religion bourgeoise. Le christianisme pasolinien dans *La religione del mio tempo*, *Il Vangelo secondo Matteo* et *Teorema* », *ThéoRèmes* [en ligne], n°10, 2017, consulté le 09 janvier 2018. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/theoremes/896>.

37 *Ibid.*

38 Pier Paolo PASOLINI, « Analyse linguistique d'un slogan » (1973), *Écrits corsaires*, trad. P. Guilhon, Paris, Flammarion, 2009, p. 39.

39 *Id.*, « Le Génocide » (1974), *ibid.*, p. 265.

40 *Id.*, « Gennariello » (1975), *Lettres luthériennes*, trad. A. Rocchi Pullberg, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 27.

comme miraculeux, fait partie au premier chef des valeurs détruites et remplacées par le nivellement totalitaire du capitalisme consumériste. C'est, ensuite – instant crucial –, cette même « motivation éthique, évangélique[41] », directement inspirée par la religiosité rustique et paysanne des villages du Frioul, qui est placée au cœur de la transition politique vers le communisme, dès lors que celle-ci est accomplie par une individualité d'origine bourgeoise ou petite-bourgeoise. Pasolini, en effet, en décrit ainsi les trois étapes, non sans oublier de pointer ce que celles-ci ont, fondamentalement, de « religieux » :

> […] le moment hérétique (une accentuation de l'évangélisme conçu comme religion pure en face de la religion d'État, officielle et conformiste ; ou bien une accentuation du moralisme "protestant") ; le moment anarchique (qui consiste en une protestation globale contre l'état de choses existant, préétabli, devenu insupportablement impersonnel et étouffant ; le moment humanitariste (qui oriente les deux premiers vers une première forme d'action, vers le prochain).[42]

Étapes essentielles où se lit avec le plus de force cette « tension entre sa raison politique et son "inclination physique envers le peuple"[43] » ; où le « marxiste potentiel » ne le devient qu'à l'aune d'une triple opération où dominent les aspects « religieux », c'est-à-dire « essentiellement irrationnels, sentimentaux, emprunts de piété[44] ». Moment décisif, en effet, qui voit la « religiosité » originelle transformée, retournée, au fond *inversée* vers la perspective laïque d'une prise de position politique envers le monde. Pour Pasolini, donc, c'est bien ensemble, tout contre, que se pensent le matérialisme marxiste et l'irrationalisme spirituel chrétien : à la racine du premier reposerait un substrat qui appartient, en droit, au second. Pour le dire autrement : au fond de l'engagement communiste sommeillerait, inconsciemment, mystérieusement, une forme de religiosité agrégeant les éminents sentiments chrétiens de charité, d'amour et de pitié envers le prochain. Le poète et cinéaste a lon-

---

41 *Id.*, *Dialogues en public 1960-1965*, trad. F. Dupuigrenet Desroussilles, Paris, Les Éditions du Sorbier, 1980, p. 60.

42 *Ibid.*, p. 81.

43 Paul MAGNETTE, « Pasolini politique », *art. cit.*, p. 26.

44 Pier Paolo PASOLINI, *Dialogues en public 1960-1965*, *op. cit.*, p. 82.

guement offert l'explication de ce fait dans une conférence de décembre 1964 tenue à Brescia, suivie d'un débat public, et précisément intitulée « Marxisme et christianisme » : pour lui, c'est nécessairement un substrat éthique, humanitaire, évangélique et spirituel – au fond : une « instance chrétienne[45] » – qui seule peut enclencher l'option prise vers la lutte pour les ouvriers. Le marxisme, pour Pasolini, n'a donc rien d'un simple matérialisme ; et du reste, c'est un mécanisme similaire qu'il place au fondement de la renonciation de Marx lui-même aux richesses que lui promettaient ses talents de journaliste militaire :

> Maintenant au-delà du marxisme, regardons ce fait purement pragmatique de sa renonciation. Pourquoi l'a-t-il fait ? Pour quelles raisons ? Parce qu'il avait vu les ouvriers dans les usines, exploités […]. Donc c'est au nom de cette pitié, de cet intérêt, de cette identification de lui-même avec les autres et avec ceux qui souffraient, qu'ensuite Marx a développé toute sa construction idéologique et matérialiste. Au fond de l'action de Marx, il y a un profond spiritualisme au sens propre, évident, au sens commun, au sens courant du mot. Maintenant, tous les bourgeois, qu'ils optent à un moment donné pour la gauche, qu'ils se fassent communistes, […] et de toute façon luttent […] avec les ouvriers, tous ont ce profond élan, je dirais pré-marxiste, qui est vaguement humanitaire, qui est spirituel, qui à mon avis a comme fond le christianisme […].[46]

Ainsi donc, dans l'esprit de Pasolini, les deux domaines, loin de s'opposer mécaniquement, s'avèrent intimement reliés par l'élan à œuvrer pour le prochain qui apparaît comme leur principal ressort. Avant la seule économie, la seule politique ou la seule philosophie, le marxisme, aux yeux de Pasolini, est en premier lieu un véritable humanisme, qui se fonde entièrement sur un amour de l'autre issu, en droite lignée, des expériences mystiques et sensuelles vécues dans le Frioul édénique de son enfance et de son adolescence. Si la pensée pasolinienne n'a bien sûr pas méconnu les développements marxistes quant aux rôles des superstructures et à la critique de l'économie capitaliste, reste que c'est bien ce fonds évangélique et spirituel qui, originellement, l'aura aiguillé vers cette prise de position politique.

---

[45] *Id.*, « Marxisme et christianisme » (1964), *Entretiens (1949-1975)*, *op. cit.*, p. 124.

[46] *Ibid.*, p. 125.

Vient donc, enfin, l'ultime constat, essentiel pour comprendre l'hétérodoxie pasolinienne : le christianisme, entendu sous sa forme évangélique, et le communisme, sont très loin d'être ces deux entités irréconciliables que l'on a tendance à présenter. Le matérialisme marxiste et l'irrationalité spirituelle de la religion n'ont pas, fatalement, à se poser comme adversaires sur l'échiquier du combat contemporain ; bien au contraire, ils peuvent même se découvrir « un ennemi commun, identifiable dans le matérialisme athée et déshumanisant qui est précisément à la base du néocapitalisme et qui est la synthèse de tout ce qui est condamné par l'Évangile[47] ». Si l'humanisme spirituel voire irrationnel qui est au cœur du sentiment religieux n'est pas l'antithèse du marxisme, puisque, comme on l'a vu, Pasolini le considère plutôt comme son fonds dissimulé, à l'inverse, l'antagoniste parfait de la religion n'est pas le communisme, mais bien plutôt ce libéralisme destructeur et désormais mondialisé que tous deux, s'ils prétendent réellement vouloir libérer l'homme de l'oppression, doivent combattre :

> […] je voudrais dire toutefois que le "contraire" de la religion n'est pas le communisme (qui, bien qu'il ait pris dans la tradition bourgeoise l'esprit laïc et positiviste, est au fond très religieux) ; mais le "contraire" de la religion est le capitalisme (impitoyable, cruel, cynique, purement matérialiste, cause d'exploitation de l'homme par l'homme, berceau du culte du pouvoir, nid horrible du racisme).[48]

Constat décisif, en effet, car c'est lui qui permet également de comprendre pourquoi le marxisme pasolinien, après plus de vingt longues années de luttes et de polémiques, a pu ainsi culminer sous la forme d'une telle lamentation apocalyptique. Les gestes, les figures, les schèmes et les rituels chrétiens, tels qu'il les a intimement et intensément côtoyés durant ses premières années frioulanes, sont indissociables de ce sentiment religieux qui fonde, dans le même temps selon Pasolini, tant l'amour évangélique pour autrui que l'impulsion communiste de lutter pour la liberté de ses semblables. Et ce sont également de tels gestes, de telles figures, de tels schèmes et de tels rituels qui, précisément en tant que partie prenante et inté-

---

[47] *Id.*, « La nécessité de combattre la déshumanisation opérée par le néocapitalisme » (1964), *ibid.*, p. 84.

[48] *Id.*, « Communisme et religion » (1975), dans René DE CECCATTY, *Le Christ selon Pasolini*, *op. cit.*, p. 484.

grante de la culture particulière de ces populations marginales, disparaissent et dépérissent sous les coups répétés du nivellement petit-bourgeois opéré par la civilisation capitaliste. Et l'on comprend mieux pourquoi, dans l'esprit du poète et cinéaste, très tôt, la lutte contre celui-ci en soit également passée par la défense et la sauvegarde de ceux-là.

**
*

Les lucioles pasoliniennes, ces « souvenirs quelque peu poignants du passé » qui soudain scintillent dans l'obscurité d'une nuit d'amour et d'amitié pour le monde, sont d'abord à concevoir, selon une perspective phénoménologique, dans un sens purement religieux, voire sacral : ce qu'elles symbolisent, c'est une capacité anthropologique, archaïque, progressivement perdue par l'humain au fur et à mesure que les projecteurs du spectacle capitaliste l'aveuglent, de se rendre attentif au sacré qui se manifeste tout autour de lui. On le sait, Pasolini n'a jamais caché sa conception entièrement sacrale de la réalité, tout comme de la technique cinématographique censée la révéler[49] : si le rapport pasolinien au monde se fait dans la révérence et le mysticisme[50], sur le celluloïd du ruban filmique, chaque être, chaque paysage, chaque objet filmé devra apparaître comme « un engin où le sacré fût en imminence d'explosion[51] ». Ce que Marielle Macé a souhaité nommer, très joliment par ailleurs, « "l'être-luciole" de la figure humaine[52] », sera donc cette capacité des corps et des formes de vie populaires à exhiber ce qui, dans leur être, leurs gestes et leurs cultures particulières, peut révéler une sacralité en instance de rayonnement.

---

49 Voir notamment le texte célèbre, report d'un journal tenu en 1966 pendant le tournage d'*Uccellacci e Uccellini*, où Pasolini explique sa conception de la « sacralité technique » : *Id.*, « Confessions techniques » (1966), *Écrits sur la peinture*, trad. H. Joubert-Laurencin, Paris, Éditions Carré, 1997, pp. 61-63. Voir également Ermelinda M. CAMPANI, *op. cit.*, pp. 81-97.

50 Voir Oswald STACK, *op. cit.*, p. 14.

51 *Id.*, *Les Dernières paroles d'un impie. Entretiens avec Jean Duflot*, Paris, Belfond, 1981, p. 121.

52 Marielle MACÉ, « Pasolini, sainteté du style », *Études*, n°4173, septembre 2012, p. 225.

Durant l'été 1940, donc, dans les terres campagnardes d'Émilie-Romagne, Pasolini et son ami Paria sont montés vers Pieve del Pino et, dans l'obscure nuit langoureuse, ils ont assisté au flamboiement des lucioles au-dessus des bosquets – c'est en tout cas ce que raconte la lettre de 1941 adressée à Franco Farolfi. Phénomène naturel et bioluminescent vécu comme une expérience hyperesthésique, fondatrice, profondément transcendante, à tel point que, quelques vingt-cinq années plus tard, au crépuscule involontaire de la vie du poète, c'est ce même prodige qui reviendra pour métaphoriquement prendre en charge l'infernale vision du triomphe capitaliste, sa disparition étant fermement associée à l'extinction brutale de tout ce qui, dans le monde d'avant la catastrophe anthropologique, fut aimé. Les lucioles pasoliniennes sont donc d'abord l'indice symbolique de cette sacralité du monde et des corps, et dont il revient à charge, pour l'art comme pour le cinéma, d'en révéler les manifestations.

Dès 1917, le théologien allemand Rudolf Otto avait déjà eu cette intuition d'une dimension principalement phénoménologique du sacré, rapportée à la catégorie du « numineux » : ce « quelque chose d'ineffable[53] », qu'il compare notamment à la catégorie du *beau* dans le domaine de l'esthétique, avant d'être réinscrit et récupéré dans un vocabulaire intellectuel ou théologique, s'offre en premier lieu comme un vécu émotionnel et affectif soudain, sous l'espèce d'une émotion puissante intensément ressentie, et intimement expérimentée[54]. Paul Ricœur ne dira pas autre chose, bien plus tard, lorsqu'il définira la « phénoménologie de la manifestation » propre au sacré, cette puissance efficace qui circule en empruntant le circuit des sens plutôt que le chemin du sens[55]. Percevoir le sacré, c'est donc se rendre attentif à un certain nombre de ruptures qui affectent le continuum de la réalité sensible : il existe une frontière, un passage, un seuil – un processus de différenciation. Soudain, se révèle une réalité tout autre, qui se fait percevoir, séparée, distincte : « […] nous avons vu une quantité énorme de lucioles, écrit Pasolini à

---

53 Rudolf OTTO, *op. cit.*, p. 19.

54 *Ibid.*, notamment pp. 22-23.

55 Paul RICŒUR, « Manifestation et proclamation », dans Enrico CASTELLI (dir.), *Le Sacré, études et recherches*, Paris, Aubier, 1974, p. 57.

son ami Farolfi, qui formaient des bosquets de feu dans les bosquets de buissons, et nous les enviions parce qu'elles s'aimaient, parce qu'elles se cherchaient dans leurs envols amoureux et leurs lumières, alors que nous étions secs et rien que des mâles dans un vagabondage artificiel.[56] »

Un phénomène, donc, dont l'envergure est inhabituelle, dont l'intensité ou l'étendue est exponentielle, mais qui n'a pas nécessairement à être redressé dans le discours dogmatique du religieux, puisque, comme le note avec justesse David Le Breton, il peut très bien faire l'objet d'une appréhension socio-anthropologique : « Le sacré est une énergie diffuse, de provenance sociale et individuelle, qui peut vivifier un objet, une durée, une situation, un individu ou une action.[57] » C'est exactement ce qu'il se produit avec les lucioles de Pasolini : une expérience intense le met en contact avec une transcendance para-religieuse, qui superpose au monde social du quotidien une forme de scission ontologique capable de rehausser toute réalité par l'exposition des caractères les plus éclatants, les plus authentiques, les plus archaïques – les plus sacrés – de son être.

« Caractère sacré » de la vie humaine qui « a été sincèrement ressenti dans le monde anthropologique de la pauvreté[58] ». Sacralité païenne, diffuse, ambiguë, mais qui n'en est pas moins le fruit d'un rapport intime au monde de l'évangélisme chrétien forgé dans les campagnes éternelles du Frioul, où, comme l'écrit Georges Didi-Huberman, « les hommes font quelquefois irradier leurs désirs, leurs cris de joie, leurs rires, comme autant de *lueurs d'innocence*[59] ». Sacralité qui ne manquera pas, ensuite, de se diffuser sur les données esthétiques, techniques et stylistiques de la mise en scène cinématographique, désormais conçues comme capables, au premier chef, de la manifester à l'image : « […] le style, confesse en effet Pasolini lui-

---

56 Pier Paolo PASOLINI, *Correspondance générale, 1940-1975*, trad. R. de Ceccatty, Paris, Gallimard, 1991, p. 37.

57 David LE BRETON, *La Passion du risque*, Paris, Métailié, 2000, p. 179.

58 Pier Paolo PASOLINI, « Sacer » (1975), *Écrits corsaires*, *op. cit.*, p. 157.

59 Georges DIDI-HUBERMAN, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 17.

même, est la conséquence directe de mon sentiment de la réalité comme apparition du divin.[60] »

C'est à Mircea Eliade, notamment, que l'on doit d'avoir ouvert la voie au passage de cette appréhension phénoménologique du sacré jusqu'à sa comparution esthétique, en permettant de déployer, sous certaines conditions de visibilité, ses diverses manifestations concrètes au sein du réel. C'est le terme de *hiérophanie* qui, dans l'appareil conceptuel de l'historien des religions, est venu décrire l'ensemble varié des modalités poétiques, optiques voire figuratives par lesquelles cette réalité différenciée, dotée d'une force intense qui affecte directement l'individu, laisse circuler son efficacité par un certain nombre de dévoilements concrets sur la scène du monde. Pas d'entité sacrée sans possibilité de hiérophanie, sans la potentialité d'une irruption qui la manifeste et la révèle en tant que vérité absolue[61].

Or, la notion de hiérophanie joue précisément un rôle crucial au sein de la pensée pasolinienne : elle est au cœur de sa conception sacrale de la réalité et, partant, de toutes les données politiques qui en découlent[62]. On sait que Pasolini fut un fervent lecteur de théorie et d'histoire des religions, et que des auteurs tels que Lévy-Bruhl, Frazer, ou bien sûr Eliade ont joué un rôle important sur les données thématiques de son cinéma, notamment lors du tournage de *Médée* (1969)[63]. Que la vision subite d'une nuée de lucioles, un soir alangui d'été, ait enclenché chez le jeune poète athée l'intensité d'une réflexion transcendante qui a tous les caractères de l'expérience religieuse, cela n'a au fond rien de surprenant. Car les quelques phrases que Pasolini a placées dans la bouche du Centaure de ce dernier film – « Tout est saint. Il n'y a rien de naturel dans la nature » **[fig. 18-19]** – nous disent bien à quel point le poète et cinéaste a très tôt fait sienne cette conception hiéro-

---

60 Pier Paolo PASOLINI, *L'Inédit de New York. Entretien avec Giuseppe Cardillo*, trad. A. Bourguignon, Paris, Arléa, 2008, p. 66.

61 Mircea ELIADE, *Le Sacré et le profane* (1957), Paris, Gallimard, 1965, pp. 25-28.

62 On en retrouve les traces jusque dans plusieurs feuillets de la dernière grande œuvre littéraire, inachevée et publiée de façon posthume, où le terme vient désigner un ensemble très varié d'êtres ou d'entités sociales. Voir Pier Paolo PASOLINI, *Pétrole* (1992), trad. A. Roncaglia, Paris, Gallimard, 2006, notamment p. 332 et p. 460.

63 Voir *Id.*, *Les dernières paroles d'un impie. Entretiens avec Jean Duflot*, *op. cit.*, p. 133, et Ermelinda M. CAMPANI, *op. cit.*, p. 96.

phanique de la réalité, « sentimentale et intuitive », qui voit dans certains morceaux du réel un « langage sacré[64] ». Conception hiérophanique de la réalité qu'il emprunte à la peinture des sociétés religieuses faite par Mircea Eliade, où la notion de « hiérophanie » joue un rôle primordial, et qui peut à bon droit être considérée comme la caractéristique essentielle de sa nostalgie pour la religiosité archaïque et paysanne : « Dans *Histoire des religions*, [Eliade] dit exactement la même chose : que la caractéristique des civilisations paysannes, donc des civilisations sacrées, est de ne pas trouver la nature naturelle.[65] »

[fig. 18-19] Pier Paolo Pasolini, *Médée* (Photogrammes, Italie, 1969)

En tentant d'en déplier toutes les formes et les modalités, Eliade remarquait sans peine qu'il n'existe pas d'objet ou d'être qui ne puisse être – voire même : qui n'ait été – transfiguré en une hiérophanie : il faut au fond admettre ce fait essentiel qu'il est possible de les localiser dans tous les secteurs de l'existence, « physiologique, économique, spirituelle ou *sociale*[66] ». Les lucioles disparaissantes sont donc à concevoir, en premier lieu, comme des hiérophanies religieuses : signes de cette religiosité atavique que Pasolini n'a pas hésité à placer au cœur de toute conversion politique vers le communisme, elles sont avant tout à l'image de certains gestes, venus du passé des traditions religieuses, auxquels était religieusement confié le soin

---

[64] *Id.*, *L'Inédit de New York. Entretien avec Giuseppe Cardillo*, *op. cit.*, p. 72.

[65] *Id.*, *Entretiens avec Jean Duflot* (1969), Paris, Éditions Gutenberg, 2007, p. 105. À propos de l'influence des travaux d'Eliade sur les données spatio-temporelles du cinéma pasolinien, voir aussi Sophie SCHELLER, « Le Sacré selon Pasolini : la vision de Médée », *ASDIWAL. Revue genevoise d'anthropologie et d'histoire des religions*, n°4, 2009, pp. 125-129.

[66] Mircea ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, p. 33 (je souligne).

de donner un sens à l'existence collective et communautaire de ceux que les structures étatiques et rationalistes avaient oublié. L'irruption du sacré dans l'image se fera donc, au premier chef, par le surgissement d'un passé, bien souvent à connotation religieuse : dès *Accattone* (1961), par exemple, avec la célèbre scène de combat teintée par les chœurs de Jean-Sébastien Bach **[fig. 20-21]** et son « montage des temps », où « le mendiant qui se bat au présent devient, par la musique de sa lutte, une figure du passé "sacral" […][67] ».

[fig. 20-21] Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (Photogrammes, Italie, 1961)

Le cinéma de Pier Paolo Pasolini – c'est sa première caractéristique fondamentale, unanimement reconnue par ses exégètes – ne va donc pas sans une manière binaire d'envisager le réel selon sa double dimension, sacrale mais également sociale. Les hiérophanies du sacré n'ont en effet de sens qu'à enclencher, directement, le mouvement d'une critique politique envers les temps présents ; car il est à la fois conçu comme l'objet visé par la disparition, frontalement profané par le nouveau pouvoir consumériste, et comme l'instrument d'une lutte à lui opposer, l'outil d'une résistance opposée sur le terrain de l'esthétique et de l'anthropologie – c'est la deuxième caractéristique essentielle du cinéma pasolinien que de ménager, sans cesse, de telles irruptions où les hiérophanies sont tout autant religieuses que militantes :

---

67 Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire, 4*, Paris, Éditions de Minuit, 2012, p. 189.

> Il considérait plutôt le capitalisme, écrit Ermelinda Campani, comme une révolution menaçante, prête à détruire les vérités pré-existantes (dont parle Eliade) qu'il avait connues enfant, et qui réglaient depuis toujours les gestes, les regards, les comportements et les attitudes des corps qu'en revanche il estimait éternels et merveilleusement inchangeables.[68]

La conception hiérophanique de la réalité, qui fut celle de Pasolini, est donc à la fois la source de sa vision sacrale des classes opprimées tout comme la racine de sa critique du pouvoir capitaliste et bourgeois. Parmi les valeurs détruites et remplacées par le faux hédonisme de la société de consommation, se trouve en effet, en bonne place, cette religiosité de l'homme qui lui permet d'aimer le monde et son prochain, et ainsi d'œuvrer, fût-ce par le biais de la lutte communiste, à sa sauvegarde et à sa liberté. Car le sacré est bien, pour Pasolini, « la part de l'homme qui résiste le moins à la profanation du pouvoir[69] », raison pour laquelle, inversement, sa préservation tout comme son enregistrement seront perçus comme les outils privilégiés d'un combat capable de contester sa dégradation. La mutation anthropologique signalée par la métaphore poético-écologique des lucioles doit en effet être lue, également, comme un grand processus de disparition du sacré dans le monde.

Les manifestations hiérophaniques qui parcourent le cinéma pasolinien – lorsqu'un personnage sous-prolétaire meurt comme un Christ ; quand une bagarre entre deux miséreux se voit transcendée par son illustration sonore, où l'on entend le peuple chrétien se lamenter – sont donc religieuses, en premier lieu, dans leur volonté de rendre à l'humain sa capacité de distinguer quelques étincelles de sacré dans la lumière crue et profane du spectacle consumériste. Mais leur scintillement est également politique, en second lieu, car les mouvements et les attitudes qu'elles laissent réapparaître sont précisément ceux visés par le pouvoir dans sa funeste entreprise d'homologation des singularités culturelles. Des hiérophanies politiques, ainsi sont à comprendre les lucioles pasoliniennes : elles révèlent des gestes et des postures qui, certes issues d'un passé sacral et archaïque, religieux, n'en intéressent

---

[68] Ermelinda M. CAMPANI, *op. cit.*, p. 83.

[69] Pier Paolo PASOLINI, *Les dernières paroles d'un impie. Entretiens avec Jean Duflot*, *op. cit.*, p. 104.

pas moins le résistant marxiste dans la mesure où ils s'avèrent également les sujets de la domination totalitaire et de la violence de classe.

* *
*

Si la critique marxiste de la civilisation capitaliste et bourgeoise, chez Pasolini, a pu trouver dans l'article du 1er février 1975 sa dernière espèce poétique dans une élégie funèbre aux accents théologiques, c'est d'abord parce que ce qu'a détruit le processus historico-politique qu'il accuse, c'est avant tout cet ensemble d'expériences et d'aventures où les humbles cultures des populations les plus déshéritées ont pu prendre la forme singulière d'idiomes religieux. C'est donc ce à quoi s'apparentent les lucioles pasoliniennes : elles sont à entendre, en premier lieu, dans un sens anthropologique dont il nous restera, plus tard, à déplier les influences et les occurrences durant la période historique qui nous intéresse, comme la résurgence de motifs gestuels ou iconographiques dont l'origine principale est religieuse, chrétienne. Mais ces résurgences doivent s'entendre dans un second sens, politique quant à lui, qui les réintègre dans le contexte socio-économique qui est le leur, celui d'un terrible nivellement qui a décrété leur annihilation. Leur est ainsi rendu leur rôle politique singulier, capable d'accomplir cette « alliance de l'archaïque et de la révolution[70] » remarqué par René Schérer.

Ce qui se produit durant la « disparition des lucioles », c'est donc la disparition de ces mondes culturels entiers, mais aussi celle des formes culturelles, fussent-elles religieuses, irrationnelles, évangéliques, qu'ils avaient préservées pour eux-mêmes de longue date. Le traumatisme que vit et décrit Pasolini, c'est bien l'affaissement de ces strates d'humanité particulières lors des deux révolutions industrielles connues par l'Italie de la fin des années cinquante jusqu'au milieu des années soixante-dix : la transition de la ruralité jusqu'à l'industrialisation puis, tout de suite après, le passage du paléo-capitalisme au néo-capitalisme et, surtout, l'avè-

---

70 René SCHÉRER, « L'alliance de l'archaïque et de la révolution » (1999), dans René SCHÉRER, Giorgio PASSERONE, *Passages pasoliniens*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, pp. 17-30.

nement de la société de consommation. Si la plainte pasolinienne prend des atours élégiaques, voire apocalyptiques, c'est aussi parce que l'objet regretté, désormais, est à jamais perdu, et se voit ainsi fantasmé, transfiguré par le biais de la poésie, en un monde édénique ou paradisiaque dont les « véritables humains » auraient été finalement chassés.

Interminables sont au fond les résonances religieuses et mystiques de la désormais célèbre métaphore pasolinienne. La « disparition des lucioles », c'est aussi une Chute, au sens biblique : le règne nouveau de l'industrialisation, des *mass media* et du consumérisme aura détruit ce monde archaïque et innocent ou, tout du moins, en aura expulsé ce qu'il restait d'humain et de beauté – ce processus dévastateur « conduisant à la mort certaine de ce qui, dans le monde et l'humanité, pouvait encore être aimé[71] ». La « disparition des lucioles », c'est donc encore un millénarisme – Norman Cohn a bien montré comment un tel mythe de « l'Âge d'Or » ou de « l'état de nature égalitaire » se retrouve au fondement d'une très grande majorité des mouvements populaires millénaristes du Moyen-Âge[72]. La tonalité singulière de « l'article des lucioles » nous enjoint donc à reconsidérer à nouveaux frais les liens intimes qu'un certain nombre de pensées communistes, à l'instar de la pensée pasolinienne, ont souhaité tisser avec les diverses formes d'expression de la spiritualité religieuse. Elle n'est pas non plus sans évoquer, dans son auratique tristesse et sa mélancolie tournée vers le regret d'un paradis perdu, les caractères de l'expérience romantique du monde qui, là encore, s'ils semblent à première vue contradictoires avec la téléologie révolutionnaire professée par l'orthodoxie marxiste, se sont pourtant retrouvés au cœur des pensées philosophiques et historiques de plusieurs théoriciens communistes, à commencer par Walter Benjamin – avec qui Pasolini, du reste, partage de nombreux traits déterminants. Il me semble en effet impossible d'envisager ce paradigme historico-esthétique, et ses effets divers à l'époque qui nous occupe, sans faire un détour par les terres du ro-

---

[71] Jean-Paul CURNIER, « La disparition des lucioles », *Lignes*, n°18, 2005, p. 66.

[72] Voir Norman COHN, *Les fanatiques de l'Apocalypse* (1957), trad. S. Clémendot, M. Fuchs et P. Rosenberg, Bruxelles, Éditions Aden, 2011, notamment pp. 287-288.

mantisme politique, où le regret de l'âge d'or et l'attention portée au passé a toujours accompagné les critiques de la civilisation bourgeoise et consumériste.

2) Des regrets et des révoltes : du romantisme comme critique de la civilisation capitaliste

> Si les hommes ont perdu la croyance dans un Dieu, leur seule ressource contre un aveugle Non-Dieu, de Nécessité et Mécanisme, contre une terrible Machine à Vapeur Mondiale, qui les emprisonne dans son ventre de fer comme un monstrueux taureau Phaloris, serait, avec ou sans espoir – la révolte.
>
> — Thomas CARLYLE, *Chartism* (1840)

Au singulier miroir de l'œuvre pasolinienne, l'on assiste donc avant tout à l'assassinat capitaliste de mondes culturels entiers, et à leur inexorable disparition. Ses films, ses poésies, ses essais polémiques s'avèrent donc dominés, au premier chef, par le paradigme de la nostalgie. Enclenché dans le voisinage avec la religiosité pré-chrétienne des campagnes frioulanes, aux côtés des luttes, des rites, des croyances et des prières des ouvriers paysans, l'option communiste ne peut se poursuivre que par le combat pour la sauvegarde de ces oraisons, de ces cultes et de ces dévotions. Le marxisme pasolinien n'est pas une téléologie révolutionnaire tournée vers le futur et l'accomplissement de l'histoire humaine dans la fin de la lutte des classes ; il est avant tout une mélancolie subversive dirigée vers le passé et le regret d'un monde duquel toute sacralité s'est absentée – ainsi qu'il en résume lui-même le processus :

> […] la société industrielle s'est formée en contradiction totale avec la société précédente, la civilisation paysanne […], qui, elle, possédait le sentiment du sacré. Par la suite, ce sentiment du sacré s'est trouvé lié aux institutions ecclésiastiques et a pu dégénérer jusqu'à la férocité, surtout lorsqu'il a été aliéné par le pouvoir. Voilà. Quoi qu'il en soit, ce sentiment du sacré était au cœur de la vie humaine. La civilisation bourgeoise l'a perdu. Par quoi a-t-elle remplacé ce sentiment du sacré après la perte ? Par l'idéologie matérialiste du bien-être et du pouvoir.

> Voilà. Pour l'instant, c'est un moment négatif dont j'ignore l'issue. Je ne peux donc proposer que des hypothèses au lieu de solutions.[1]

Du reste, effectivement, Pasolini s'est toujours bien gardé d'avancer les propositions concrètes de la lutte contre l'homologation, celles-ci étant bien plutôt localisables sur le plan esthétique et anthropologique de ces hiérophanies profanes et politiques qui, au gré de ses films, laissent surgir les étincelles d'un passé survivant, là où sa destruction a pourtant été préconisée. Si rêve d'un futur il y a, chez Pasolini, celui-ci est à voir comme le corollaire dissimulé d'une odyssée d'abord nostalgique vers un univers naturel, corporel et sociétal archaïque désormais inhumé de façon catastrophique, irrémédiablement perdu sous les coups répétés de la civilisation capitaliste, industrielle et consumériste. Étudiant les données nostalgiques de la poésie pasolinienne, Christian Prigent a bien remarqué comment celle-ci s'avère dominée par les paradigmes du deuil et de l'échec – cette dimension élégiaque que je viens de développer :

> Sur fond d'allergie viscérale à la civilisation technologique, elle aligne une litanie de deuils : la civilité patriarco-paysanne disparue et la "vieille langue terrienne" oubliée ; la nature massacrée par l'ère industrielle […] ; le monde ancien vitrifié sous l'objectivation spectaculaire et mercantile ; le "mystère paysan" enseveli dans la clarté de l'Histoire moderne […]. Et, méditant sur les cendres de Gramsci ou l'éloignement de Togliatti et des "dernières grèves de sang", elle brode aussi sur la perte des valeurs combattives et de la "lumière morale" née de la Résistance, la transformation du socialisme en un "catholicisme ennuyeux", la stérilisation des perspectives révolutionnaires […]. Bilan : jeunesse s'en est allée, "notre histoire est finie", le monde est entré dans "la grisaille", "rien ne va plus", "le mal règne en maître".[2]

Difficile de ne pas reconnaître là ce « pessimisme latent[3] » que Perry Anderson reconnaissait comme trait caractéristique essentiel du marxisme occidental, produit de la défaite et de situations de désespoir politique qui se différencie de

---

[1] Pier Paolo PASOLINI, *Les dernières paroles d'un impie. Entretiens avec Jean Duflot*, *op. cit.*, pp. 108-109.

[2] Christian PRIGENT, « La tristesse de Pasolini », *Lignes*, n°18, 2005, p. 38.

[3] Perry ANDERSON, *Sur le marxisme occidental* (1976), trad. D. Letellier et S. Niémetz, Paris, Librairie François Maspero, 1977, p. 123 et 63-64.

l'héritage classique du marxisme par le défaitisme nostalgique de ses constats. Difficile, également, de ne pas penser à cette « mélancolie de gauche » présentée par Enzo Traverso qui, de Rosa Luxemburg enfermée dans sa geôle de Wronke aux derniers jours de sa vie à Walter Benjamin exilé dans son appartement parisien, en passant par Louise Michel au crépuscule sanglant de l'insurrection communarde, n'ont réussi à penser la possibilité d'une révolte politique qu'au triste miroir de la tristesse, du deuil et de l'échec des illusions[4]. Sur les traces de Michael Löwy – auquel, par ailleurs, il ne fait étrangement que peu référence –, Traverso a pu ainsi déplier les multiples pensées du marxisme, du socialisme ou du communisme où le sentiment de la joie perdue, des opportunités manquées et des singularités culturelles détruites jouent comme le revers dialectique de l'exaltation collective et révolutionnaire.

L'auratique tristesse du dernier Pasolini, où la critique, d'obédience marxiste, de la civilisation capitaliste et industrielle voisine avec le regard désespéré vers les pertes du passé, s'inscrit donc au sein d'une longue tradition occidentale qui a fait de la mélancolie l'un des principaux vecteurs d'un affect révolutionnaire. Refoulée des discours politiques actuels, qui se concentrent sur la mémoire passive des victimes plutôt que sur le souvenir actif des vaincus – promulguant ainsi une nostalgie quelconque et dépolitisée se déployant par « une liturgie publique de la commémoration qui, loin de susciter la révolte, vise à l'étouffer[5] » –, occultée des argumentaires marxistes orthodoxes et officiels, plutôt volontiers nourris de positivisme voire de structuralisme, cette mélancolie *romantique*, révoltée et contestatrice – dont l'article pasolinien « des lucioles », tel que j'ai tenté d'en déplier les multiples surdéterminations symboliques, constitue un exemple particulièrement saisissant – n'a jamais hésité à connecter la *praxis* et l'historicité politique du combat communiste au passéisme, aux valeurs éthico-culturelles et aux traditions religieuses.

---

4 Enzo TRAVERSO, *Mélancolie de gauche. La Force d'une tradition cachée (XIX-XXIe siècle)*, Paris, La Découverte, 2016, pp. 8-11.

5 *Ibid.*, p. 219.

À l'heure d'une crise vécue comme paroxysmique, ce singulier branchement entre un engagement politique, hérité du matérialisme historique et de la philosophie de la praxis marxistes, et un avertissement élégiaque, qui emprunte au vocabulaire théologique de l'Apocalypse sa puissance désespérée, avait en effet déjà été tenté. En des temps eux-mêmes obscurcis par de cruelles lueurs totalitaires, Walter Benjamin élaborait son diagnostic des crises qui agitent l'Europe à l'aune d'une chute inexorable du « cours de l'expérience[6] », il tentait au fond, lui aussi, d'offrir une lecture de ces éminents sombres temps déplacée sur le plan de leurs effets anthropologiques sur les cultures : l'affaissement, voire la dépossession, des capacités humaines à habiter, reconnaître et partager le monde. Il n'est pas anodin, du reste, que cette lecture benjaminienne de l'existence au début du XX^e^ siècle et de sa « pauvreté en expérience », ait ensuite été poursuivie par Giorgio Agamben, trois ans seulement après la parution de l'article du 1^er^ février 1975, et toujours en Italie, pour la connecter à certains des effets les plus nocifs de la nouvelle société de consommation[7], désormais hégémonique – des effets dont Pasolini semble bien avoir inauguré la critique dans le champ de la philosophie politique italienne.

Les liens qui connectent la pensée de Benjamin à celle de Pasolini sont fort nombreux et inaugurent déjà cette idée, qui fût notamment la leur, d'une coexistence temporelle entre des strates de temps disparates, tout comme de l'existence d'une histoire non-linéaire : nous avons là une étrange affinité élective reliant ces deux personnalités intellectuelles appartenant respectivement à des temps différents. C'est autour de la question des liens possibles entre leur engagement politique marxiste et une vision du monde teintée de romantisme que je souhaiterais mettre en parallèle l'œuvre et la pensée de ces deux figures, et ce pour deux raisons au moins : d'abord, parce que cette comparaison permettra d'offrir à notre paradigme historico-esthétique son fondement philosophique tout comme son inscription au sein d'une tradition – historique et esthétique – solidement instituée ; ensuite, parce qu'elle me semble essentielle pour saisir comment la question du passé

---

6 Walter BENJAMIN, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » (1936), trad. M. de Gandillac, revue par P. Rusch, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 115.

7 Giorgio AGAMBEN, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire* (1978), trad. Y. Hersant, Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 23 et suiv.

survivant a pu être mobilisée sur le terrain du politique, et en contexte directement marxisant. Tous deux sont en effet les thuriféraires d'un marxisme extrêmement non-orthodoxe en ce qu'il a cru nécessaire d'offrir à son désir de révolution les forces conjointes de la théologie, du passé traditionnel et du romantisme.

**
*

C'est en repartant de leurs conceptions respectives du récit et de la narration (qui, du reste, se connectent similairement à une certaine idée partagée du médium cinématographique) mais aussi, et surtout, de la façon dont tous deux ont envisagé le temps historique, qu'Alain Naze, en deux volumes, a tenté cette tâche indispensable qu'est la connexion des univers benjaminien et pasolinien[8]. Chez Pasolini, c'est notamment « à cause de la pollution atmosphérique et […] de la pollution de l'eau[9] » que les lucioles ont été anéanties : sa plainte élégiaque est indissociable d'une critique du progrès et de la modernité qui, sous couvert d'un faux développement et sous l'égide du pouvoir capitaliste et bourgeois, ne faisait selon lui qu'accompagner la marche forcée des cultures fragiles et retirées sur le chemin de leur destruction.

Walter Benjamin, quant à lui, s'avère profondément ancré dans un certain courant philosophique qui, en prenant le contrepied total du siècle des Lumières et de son extatique apologie de la rationalité technique, n'a pas hésité à appliquer les catégories marxiennes d'*aliénation* et de *réification* à l'ensemble de la civilisation rationnelle occidentale, jusqu'à prendre cette forme radicale d'une critique incessible des divers progrès techniques, scientifiques et positivistes. Il s'agissait, de Adorno et Horkheimer jusqu'à Jürgen Habermas, d'étudier tous les outils stratégiques dont dispose la modernité pour pervertir la raison, et tous les dérèglements d'un développement technique à outrance qui, derrière le confort quotidien qu'il offre à ses

---

8 Voir Alain NAZE, *Temps, récit et transmission chez W. Benjamin et P. P. Pasolini, 1. Walter Benjamin et l'histoire des vaincus*, Paris, L'Harmattan, 2011 ; et *Id.*, *Temps, récit et transmission chez W. Benjamin et P. P. Pasolini, 2. Portrait de Pier Paolo Pasolini en chiffonnier de l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2011.

9 Pier Paolo PASOLINI, « L'article des lucioles » (1975), *Écrits corsaires*, *op. cit.*, p. 181.

fidèles, devient dans le même mouvement une terrible menace pour le futur de l'humanité[10].

Cette répudiation de l'expansion moderne des sociétés occidentales, et cette attention portée aux contradictions qui sont au cœur de la notion même de *progrès*, devaient conduire Benjamin à une critique soutenue et répétée de la conception hégélienne de l'histoire, conçue comme progrès positiviste où toutes les souffrances vécues par les plus déshérités n'ont de sens qu'à se trouver transfigurées dans un absolu qui ne se réaliserait qu'au terme de ce cheminement macabre[11]. À contre-courant, la conception benjaminienne de l'histoire, plutôt appréhendée comme amoncellement de ruines, et au fond comme *apocalypse*, devait ensuite être proposée philosophiquement par l'appel à des termes, concepts et notions directement empruntés au vocabulaire religieux du messianisme et de l'eschatologie : légion sont, dans ses écrits, les parallèles allégoriques où le seul référent mythique, capable d'offrir à l'idée profane de modernité son référent mythique adéquat, est constitué par le thème théologique des Enfers. Ainsi, écrit-il dans les fragments sur Baudelaire : « Il faut fonder le concept de progrès sur l'idée de catastrophe. […] La pensée de Strindberg : l'enfer n'est nullement ce qui nous attend – mais *cette vie-ci*.[12] »

Très insatisfait de la manière dont le matérialisme historique marxiste interprète le cours des lois de l'histoire (qui mèneraient, de façon automatique et téléologique, à l'auto-destruction ultime du capitalisme et à la victoire finale de la classe prolétarienne), Benjamin tente d'arriver à une interprétation qui puisse combattre, dans le même temps, l'ennemi historique que constitue la classe dominante, mais également la vision historique triomphale qui soutient cette dernière. Michael Löwy s'est bien avisé du fait que l'usage benjaminien du terme de *ruines* n'a de sens qu'à être appréhendé à l'aune de l'essentielle confrontation qu'il implique avec la philosophie hégélienne de l'histoire, où les « ruines » et les massacres sont légitimés

---

[10] Pour les représentants les plus fameux de ce courant philosophique, voir notamment Theodor W. ADORNO et Max HORKHEIMER, *Dialectique de la raison* (1947), trad. E. Kaufholtz, Paris, Gallimard, 1974.

[11] Voir Arno MÜNSTER, *Progrès et catastrophe, Walter Benjamin et l'histoire. Réflexions sur l'itinéraire philosophique d'un marxisme "mélancolique"*, Paris, Éditions Kimé, 1996, p. 45 et suiv.

[12] Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (1923), trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1982, p. 242.

en tant que jalons indispensables sur le chemin du triomphe de la Raison. Hegel préconisait en effet de dépasser le sentiment logique d'affliction ressenti face aux ruines de l'histoire pour comprendre que celles-ci ne sont que les moyens du « véritable résultat de l'histoire universelle[13] » qu'est le triomphe de l'Esprit.

C'est contre ce type de conception que Benjamin, en démystifiant l'idée même de progrès, s'inscrivait en faux : il préconisait à son tour, face aux mêmes ruines, un regard mêlé de profonde douleur mais aussi de révolte morale. En 1971, à la fin du tournage du *Décaméron* au Yémen, Pasolini se rend à la capitale, Sana'a, et s'émeut de son sort : l'architecture historique s'y voit progressivement déconstruite pour être remplacée par de nouveaux bâtiments modernes. C'est « avec une douleur, une rage, un sentiment d'impuissance et en même temps un désir fébrile de faire quelque chose[14] » que le cinéaste réalise *Les Murs de Sana'a* : un court film, adressé à l'UNESCO, pour défendre les ruines de la capitale yéménite, à son titre d'image poignante de ce qui s'apprête à disparaître sous les coups terribles du développement progressiste de l'histoire officielle **[fig. 39-40]**. Le poète et cinéaste italien, en effet, n'a jamais cessé d'avertir ses contemporains contre le « progrès sans développement[15] » mis en place par l'idéologie techniciste et rationaliste qui préside aux sociétés capitalistes modernes, précisément coupable selon lui de « la destruction mécanique et irréversible des valeurs[16] ».

Pour Michael Löwy, le fait que Benjamin utilise le mot « tempête » pour désigner le progrès doit être compris en regard des résonances bibliques de ce terme, « où il évoque la catastrophe, la destruction : c'est par une tempête (d'eau) que l'humanité fût noyée dans le déluge, et c'est par une tempête de feu que Sodome et Gomorrhe furent rasées[17] ». Il y a donc, dans la perspective historique et matéria-

---

13 Georg W. F. HEGEL, *La Raison dans l'histoire. Introduction à la philosophie de l'histoire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1965, p. 103. Cité par Michael LÖWY, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "sur le concept d'histoire"*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 76.

14 Pier Paolo PASOLINI, cité par Marco BERTOZZI, « Un cinéma blessé : Pasolini et le mythe de la ville intacte », *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques*, vol. 27, n°1, 2016, p. 49.

15 *Id.*, « Les Nixon italiens » (1975), *Écrits corsaires*, *op. cit.*, p. 193.

16 *Id.*, « Pannella et la dissidence » (1975), *Lettres luthériennes*, *op. cit.*, p. 89.

17 Michael LÖWY, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie…*, *op. cit.*, p. 77.

liste benjaminienne, un appel constant à la perspective théologique. C'est bien, selon Arno Münster, une « philosophie eschatologique de l'histoire » que propose Walter Benjamin, qui se caractérise notamment par la présence enchevêtrée de trois tendances fondamentales : l'élément du matérialisme historique, d'abord, emprunté à la tradition marxiste, qui se lit dans l'espérance et l'attente de la Révolution sociale face aux dérèglements des classes dominantes ; l'élément utopique, ensuite, car c'est l'avènement du Royaume prolétarien qui doit surgir, comme but ultime de l'évolution historique, de cet affaissement du règne de la nécessité ; l'élément messianique, enfin, emprunté à l'apocalyptique juive, car cette espérance socialiste ou marxiste se trouve sans cesse aux prises avec la menace de l'effondrement, par son entrée progressive dans des ténèbres modernes où règnent les génocides industriels et les ruines de la civilisation[18].

Au temps vide, qui caractériserait l'idéologie moderne du progrès, Benjamin a donc toujours opposé une conception temporelle plutôt inspirée par le messianisme, où l'histoire humaine se définit moins par un devenir téléologique que par un accomplissement – en l'occurrence, ici, politique et révolutionnaire. Il existe donc une liaison singulière, dans la théorie critique de l'histoire benjaminienne, entre les termes profanes de l'utopie révolutionnaire et les termes sacrés du messianisme et de la rédemption : pas de société sans classes sans une intervention révolutionnaire et messianique capable d'interrompre la continuité historique du progrès capitaliste[19]. C'est à une conception semblable que Pasolini semble lui aussi s'être dédié, et dont l'adaptation filmique de l'Évangile de Matthieu apparaît comme exemplaire. Il s'agissait au fond d'une démarche similaire, tournée vers l'établissement d'une connexion entre les luttes historiques, profanes, d'émancipation et de libération menées par les classes dominées et l'accomplissement d'une promesse messianique entendue dans un sens éminemment théologique : d'abord, dans cette lecture politique qui fait de la prédication christique « une révolution

---

[18] Voir Arno MÜNSTER, *Progrès et catastrophe…*, *op. cit.*, p. 52.

[19] Voir Walter BENJAMIN, « Fragment théologico-politique » (1920-1921), *Œuvres I : Mythe et violence*, trad. M. de Gandillac, Paris, Denoël/Les Lettres Nouvelles, 1971, p. 150.

faite avec les méthodes que pouvait employer un révolutionnaire d'alors[20] », puis dans la lecture politico-messianique qui fait du prêche du Christ « une opération historique de rachat du sous-prolétariat[21] ». J'aurai l'occasion de revenir sur cette dialectique qui sous-tend le film en son entier.

Contre les tempêtes de la modernité, Benjamin, quant à lui, proposait une réponse pouvant également être lue sous les deux angles, à la fois de façon théologique et profane, puisqu'il préconisait une interruption messianique de l'histoire dont l'équivalent sécularisé ne peut être que la révolution, tournée vers l'avènement du thème marxiste de la société sans classes, thème auquel il souhaitait effectivement « redonner […] son véritable visage messianique, et cela dans l'intérêt même de la politique révolutionnaire du prolétariat.[22] » Les écarts benjaminiens en regard de la philosophie historique du marxisme orthodoxe postulent ainsi que le terme de l'avancée historique, que réaliserait la lutte des classes, peut être décrit comme un double événement, à la fois politique et religieux, puisque la victoire de l'utopie prolétarienne, comprise comme avènement du règne de la liberté, doit forcément venir en même temps qu'une rédemption religieuse de l'humanité, sous la forme politique de la fin des oppressions et des exploitations. Le messianisme et le concept marxien de la lutte des classes sont donc à envisager comme les deux facettes d'un même processus historique, engagé vers la rédemption de l'humanité, et « s'encourageant mutuellement contre la fatalité[23] ».

C'est sous la double espèce de la *remémoration* (conçue comme la tâche historique par laquelle les classes dominées, en se souvenant des victimes historiques du passé, les sauvent de l'oubli dans lequel l'historiographie officielle les avait plongées) et de la *rédemption* (conçue comme la tâche révolutionnaire par laquelle cette activité de souvenir transfigure enfin l'histoire dominante en un tribunal où l'humanité présente peut enfin porter plainte contre les injustices subies) que Benjamin

---

[20] Pier Paolo PASOLINI., « Cinéma et littérature dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini » (1964), *Entretiens (1949-1975)*, *op. cit.*, p. 103.

[21] *Id.*, « Marxisme et christianisme » (1964), *ibid.*, p. 137.

[22] Walter BENJAMIN, Notes préparatoires aux *Thèses sur le concept d'histoire*, cité par Michael Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie*, *op. cit.*, pp. 86-87.

[23] Daniel BENSAÏD, *Walter Benjamin, sentinelle messianique*, Paris, Plon, 1990, p. 93.

entendait proposer sa vision de l'histoire, revue et corrigée par la théologie, où l'humanité elle-même doit jouer ce rôle messianique envers les vaincus historiques[24] – pour enfin faire de cette mémoire collective des victimes le fond subversif à même d'offrir à la *praxis* communiste la véritable dimension d'une lutte universelle. Semblables sont donc les postures benjaminienne et pasolinienne au moment d'avertir leurs contemporains sur les catastrophes qui les menacent : « […] c'est au paroxysme de l'accumulation des ruines et des calamités que peut s'élever la voix du prophète qui connaît le secret de la tourmente apocalyptique – l'affinité du désastre et du recommencement du monde.[25] » Avant que Pasolini ne donne, au début des années soixante, son ultime espèce marxiste au récit évangélique, c'est la théologie et le messianisme qui, chez Benjamin, sont venus servir d'outillages révolutionnaires à même d'activer spirituellement le substrat émancipateur de la conception marxiste du cours de l'histoire.

De la même manière que le marxisme pasolinien devait se trouver teinté d'évangélisme, chez Benjamin, le matérialisme historique, découvert dès 1924 par le biais d'*Histoire et conscience de classe* de Georg Lukács, devait quant à lui se voir surajouté aux autres inspirations fondamentales de sa pensée que sont le messianisme et la théologie eschatologique juive – dans un mouvement que Stéphane Mosès a parfaitement bien résumé (et dans lequel il est difficile de ne pas reconnaître certaines des caractéristiques les plus originales de l'engagement pasolinien lui-même) :

> Critique de l'idée de progrès en tant que fondée sur une vision linéaire et continue du temps historique : corrélation d'une telle vision avec une attitude politique de résignation à l'égard du présent, définition d'une méthode historique nouvelle, tendant non plus à suivre les processus historiques dans leur évolution, mais à les immobiliser, c'est-à-dire à en décrire […] des articulations privilégiées, identifier dans ces articulations les éléments utopiques et les évoquer sous forme d'images, déchiffrer ce moment utopique précisément dans tout ce qui, dans le

---

[24] Voir *Id.*, « Sur le concept d'histoire » (1940), trad. M. de Gandillac, revue par P. Rusch, *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 428.

[25] Alain BROSSAT, « De l'inconvénient d'être prophète dans un monde cynique et désenchanté », *Lignes*, n°18, 2005, p. 54.

> passé, est venu contester l'ordre établi, lire enfin la figure de l'utopie dans le double modèle théologique et politique du messianisme et de la révolution […].[26]

Cette connexion intime du politique (sous l'espèce de la lutte des classes) et du religieux (sous celle du messianisme), dans la philosophie de l'histoire de Walter Benjamin, doit beaucoup, semble-t-il, à cet univers philosophique, théorique et esthétique qui fut l'un de ses tout premiers sujets d'étude : le romantisme, dont il avait tenté d'élargir le sens en y voyant, bien plus qu'une simple école artistique et littéraire, une véritable « vision du monde » *(Weltanschaaung)* et un mode de sensibilité déployé dans de nombreuses sphères de la vie spirituelle, sociale et intellectuelle. Chez Benjamin, la pensée utopique de la révolte politique et la conception religieuse du messianisme sont indissociables d'un fondement culturel commun, le romantisme qui, tel qu'il l'affirme dans une lettre de 1917 adressée à Gershom Scholem, « est sûrement le dernier mouvement qui une fois encore sauve dans le présent la tradition[27] ».

Depuis sa thèse de doctorat sur *Le concept de critique d'art dans le romantisme allemand* (1919) – où l'on trouve cette citation saisissante du jeune Friedrich Schlegel : « le désir révolutionnaire de réaliser le Royaume de Dieu est […] le début de l'histoire moderne » –, c'est effectivement l'univers culturel romantique qui a joué le rôle de point de convergence entre le messianisme et, d'abord, sa première vision libertaire de la révolution (par ailleurs inspirée par les plus romantiques des penseurs de l'anarcho-syndicalisme : Sorel, Landauer, etc.) puis, après 1924 et la lecture du maître-ouvrage de Lukács, le marxisme comme élément principal de sa conception du monde[28]. Car la vision du monde romantique est venue lui offrir une double articulation critique capable de se trouver combinée tant avec sa conception du messianisme comme rupture utopique qu'avec sa critique anarchiste, libertaire, puis marxiste de la civilisation capitaliste : l'attaque contre les

---

[26] Stéphane MOSÈS, *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 97.

[27] Walter BENJAMIN, *Correspondance, t. I (1910-1928)*, trad. P. Iverenel et G. Petitdemange, Paris, Aubier, 1970, p. 128.

[28] Sur la genèse du parcours intellectuel benjaminien, et le mélange de ces différentes traditions, voir Michael LÖWY, *Rédemption et utopie. Le judaïsme libertaire en Europe centrale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, pp. 123-128.

avancées catastrophiques du progrès, faite au nom d'un certain nombre de valeurs, souvent d'origine religieuses, issues d'un passé indéfini et idéalisé.

Dans son *Dialogue sur la religiosité du présent*[29], écrit en 1912, Benjamin demandait en effet, dans une perspective très durkheimienne, à ce que le rapport de l'homme à la religion soit envisagé non plus seulement « comme un rapport nécessaire et technique qui serait né de l'extérieur et du hasard », mais bien plutôt, plus fondamentalement, « comme un rapport nécessaire et moral ». Dans le même texte, sont évoqués le romantisme – et ce que les hommes lui doivent : « une vision puissante de la face nocturne de la nature » – ainsi que la « pauvreté en valeurs » et la « dégradation de tout travail en une technique mécanique », tous processus provoqués selon lui par les dysfonctionnements du progrès et de la « démarche en crabe de l'évolution ».

L'attaque portée contre l'idéologie rationaliste et positiviste du progrès ne se fait pas, cependant, en vertu d'un quelconque conservatisme, mais bien plutôt s'y déploie dans l'optique d'un futur, en regard de la révolution à venir – c'est l'inflexion qui distingue le romantisme benjaminien de sa *doxa* critique, surtout au XX^e^ siècle, laquelle y voit surtout un courant conservateur, à bien des égards annonciateurs des fascismes européens. C'est que, ainsi que l'a magistralement démontré Michael Löwy, le romantisme tel que le déploie l'auteur de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* doit plutôt être compris comme une essentielle critique de la civilisation capitaliste et des divers mythes modernistes du progrès ; et Benjamin, du reste, n'aura par la suite de cesse que d'intégrer ce substrat révolutionnaire, qu'il percevait au fondement du romantisme, dans sa dénonciation marxiste des multiples formes d'oppression et d'aliénation, telle que cette terrible mutation du prolétaire en machine productive et la perte de ses valeurs tout comme l'affaissement de ses expériences[30].

---

[29] Walter BENJAMIN, « Dialogue sur la religiosité du présent » (1912), *Romantisme et critique de la civilisation*, trad. C. David et A. Richter, Paris, Payot, 2010, p. 27 et suiv.

[30] *Id.*, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (première version de 1935), trad. M. de Gandillac, revue par P. Rusch, *Oeuvres III*, *op. cit.*, pp. 103-107 ; et *Id.*, « Le conteur (Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *op. cit.,* pp. 119-121.

* *
*

Aux exégètes du mouvement qui n'y ont vu qu'un courant minoritaire des arts et de la littérature, Michael Löwy et Robert Sayre ont répondu que le romantisme est à considérer plutôt comme une « vision du monde » complète, cohérente et récurrente, capable dès lors de se manifester dans les champs disciplinaires les plus variés : de l'esthétique jusqu'à l'économie, de la poésie jusqu'à la philosophie en passant, bien sûr, par la pensée politique. À ceux qui, dans cette perspective politique, n'y ont vu que conservatisme, réaction fasciste ou contre-révolution, ils ont répondu que cette tendance n'y était que minoritaire, et que la vision romantique du monde se caractérisait, d'abord, par son opposition au rationalisme positiviste issu de la philosophie des Lumières, puis, ensuite, par sa réponse, violente, nocturne et désespérée, à ce long mouvement de mutation sociétal qui a vu la civilisation industrielle et l'économie de marché progressivement s'offrir une position hégémonique sur la planète[31]. Le romantisme est donc, *par essence*, anticapitaliste : il s'affirme comme une réaction virulente à la raison instrumentale qui soutient la civilisation moderne tant dans ses aspects théoriques (sciences et techniques) que pratiques (éthique et politique).

En ouverture de leur étude, Sayre et Löwy proposent ainsi deux caractéristiques fondamentales qui, selon eux, agissent comme les essentiels invariants permettant de rassembler les différents courants de la vision romantique du monde – et dans lesquels il est aisé de reconnaître la plupart des traits définitoires des pensées de Benjamin et Pasolini. En tant qu'opposition culturelle au système socio-économique total qu'est le capitalisme, la pensée romantique se caractérise en premier lieu par sa critique, cohérente et systématique, des divers aspects destructeurs de la modernité rationnelle, capitaliste et industrielle. Les attaques de la civilisation bourgeoise par les multiples critiques romantiques vont ainsi pouvoir se porter tant sur les « rapports de production » (la domination exponentielle de l'ar-

---

31 Michael LÖWY, Robert SAYRE, *Révolte et mélancolie. Le Romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992, pp. 13-17.

gent comme seule valeur, exclusivement quantitative, à l'aune de laquelle se déploient désormais l'entièreté des rapports sociaux), que sur les « moyens de production » (la rationalité instrumentale, scientifique et technologique qui préside désormais à l'ensemble de la création), ou encore sur « l'État » et « l'appareil politique moderne » (institution mécanique et machinique ayant échappé au contrôle de ses créateurs)[32].

Au cœur de la variété de ces critiques gît bien souvent un noyau fondamental, qui s'inquiète des effets négatifs que ces multiples facettes du capitalisme ont sur les corps et les cultures : les notions de *réification*, de *chosification*, la transformation de l'humain en machine et des rapports humains en rapports machiniques y joue donc, de façon récurrente, un rôle important. On sait que le *Passagenwerk* de Benjamin est truffé de passages qui déplorent l'automatisation et l'uniformisation des hommes et l'appauvrissement de leur expérience, perte qualitative que le philosophe rattache aux balbutiements de la manufacture et des distributions de marchandises[33]. La théorie critique de l'histoire positiviste et du progrès rationnel, forgée par Benjamin et menée à son paroxysme avec le « livre des passages », venait quoi qu'il en soit achever un ensemble d'attaques minutieuses contre la grande majorité des aspects les plus réifiants (la désapprobation des mutations d'un langage qui, désormais, communique plus qu'il n'exprime[34] – thématique qui, par ailleurs, fut également chère à Pasolini lui-même), technicistes (l'inquiétude répétée face aux nouveaux moyens technologiques et militaires de destruction[35]) et culturellement destructeurs du capitalisme (la fin des abandons collectifs aux expériences cosmiques[36]).

---

32 *Ibid.*, pp. 33-34.

33 Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 2000, notamment p. 801.

34 *Id.*, « Sur le langage en général et sur le langage humain » (1916), trad. M. de Gandillac, revue par R. Rochlitz, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 142-165.

35 *Id.*, « Les armes de demain. Batailles au chloracétophénol, au chlorure de diphénylarsine et au sulfure d'éthyle dichloré », *Romantisme et critique de la civilisation*, *op. cit.*, pp. 107-111.

36 *Id.*, « Vers le planétarium » (1925-1926), *Sens unique*, trad. J. Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 1988, pp. 227-229.

Le marxisme lui-même n'a pas été, du moins dans certains de ses courants les moins orthodoxes, sans se teinter profondément de cette vision romantique du monde – parmi les « types idéaux », au sens wébérien du terme, que Sayre et Löwy déclinent dans leur typologie des conceptions romantiques, se trouve d'ailleurs en bonne place, dans la catégorie du « romantisme révolutionnaire-utopique », la sous-catégorie du « romantisme marxiste »[37]. En rappelant les éléments principaux qui participent de la critique socio-économique propre aux premiers auteurs romantiques allemands, Gilbert Merlio a d'ailleurs bien remarqué qu'il est possible de voir dans certains d'entre eux la préfiguration d'un bon nombre de constats qui se retrouveront, plus tard, au cœur de l'attaque marxiste envers les sociétés capitalistes, « à commencer par le constat et la dénonciation de la division de la société en classes ou de la lutte des classes[38] ».

Le communisme révolutionnaire de Marx et Engels eux-mêmes s'est notamment forgé au contact d'économistes (Sismondi, Danielson), d'écrivains (Dickens, Balzac) de philosophes (Carlyle) ou de socialistes (Leroux, Fourier) dont la critique du capitalisme industriel s'est bien souvent accompagnée d'un certain passéisme en regard de valeurs éthico-culturelles déchues ; une conception romantique de la société moderne qui doit bien être désignée comme l'une des « sources oubliées[39] » du marxisme. L'opposition marxienne au capitalisme, bien loin de se limiter à la seule propriété privée des moyens de production, s'est en effet déployée sur la totalité de la société industrielle moderne : c'est d'abord – première caractéristique romantique – au prisme d'arguments éthiques que les effets néfastes de la civilisation bourgeoise sont violemment attaqués. On lit par exemple dans le *Manifeste communiste* de 1848 ce passage surprenant, qui n'est pas sans rappeler, du reste, les avertissements proférés par Pasolini (et Benjamin) à l'encontre du caractère profanateur de la civilisation consumériste bourgeoise :

---

37 Michael LÖWY, Robert SAYRE, *Révolte et mélancolie*…, *op. cit.*, pp. 114-116.

38 Gilbert MERLIO, « La critique de la civilisation dans le romantisme politique », dans Gérard RAULET (dir.), *Les romantismes politiques en Europe*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009, p. 463. À ces deux éléments, Merlio ajoute également « le phénomène de l'aliénation », « le statut de marchandise du travail soumis à la seule loi de la demande », et « la division du travail qui décompose l'homme » (p. 463).

39 *Ibid.*, p. 125. Sur les sources romantiques de Marx et Engels, voir aussi Michael LÖWY, *Marxisme et romantisme révolutionnaire*, Paris, Le Sycomore, 1979, pp. 16-20.

> La bourgeoisie, là où elle est arrivée au pouvoir, a détruit tous les rapports féodaux, patriarcaux, idylliques. Elle a déchiré sans pitié la multiplicité colorée des liens féodaux qui attachaient l'homme à ses supérieurs naturels, et elle n'a laissé subsister d'autre lien entre l'homme et l'homme que l'intérêt nu, que le froid "argent" comptant. Elle a noyé dans les eaux glacées du calcul égoïste les frissons sacrés de la piété exaltée, de l'enthousiasme chevaleresque, de la sentimentalité. Elle a réduit la dignité personnelle à la valeur d'échange, et, à la place des innombrables libertés reconnues par écrit et chèrement conquises, elle a mis la liberté *unique* et indifférente du commerce […].
> La bourgeoisie a dépouillé de leur auréole toutes les activités considérées jusqu'alors avec respect et crainte religieuse […].
> Tout ce qu'il y avait d'établi et d'assuré part en fumée, tout ce qu'il y avait de sacré est profané, et les hommes sont enfin contraints de considérer d'un œil désabusé leur place dans l'existence, leurs relations réciproques.[40]

De manière explicite, c'est ensuite – second trait définitoire romantique, comme on le verra – au titre de valeurs qualitatives passées (piété, respect religieux, enthousiasme chevaleresque, etc.) et au nom d'univers précapitalistes révolus (féodalisme, communauté idyllique, etc.) qu'est proférée la mise en accusation de la bourgeoisie capitaliste. La nostalgie du passé et l'intérêt pour les sociétés précapitalistes est, en effet, un élément essentiel, quoique refoulé, des œuvres écrites par les deux pères fondateurs du marxisme. Michael Löwy a rappelé l'influence des travaux de Georg Maurer, historien des sociétés germaniques archaïques, sur les notes de Marx ayant inspiré *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'État* (1884) écrit par Friedrich Engels[41], et il n'est pas rare de voir ces derniers, par ailleurs, émailler leurs recherches de mentions érudites à un nombre varié de civilisations archaïques révolues : les différentes formes de la propriété dans les sociétés tribales, dans les cités grecques antiques ou lors du féodalisme médiéval[42], les modèles économiques

---

[40] Karl MARX, Friedrich ENGELS, *Manifeste du Parti Communiste* (1848), trad. C. Lyotard, Paris, Librairie Générale Française, 1973, pp. 8-9. Des extraits de ce passage sont cités précisément par Pasolini, à l'appui de sa thèse sur le « génocide » culturel, dans Pier Paolo PASOLINI, Pétrole, *op. cit.*, p. 403, note 1.

[41] Michael LÖWY, Robert SAYRE, *Révolte et mélancolie*…, *op. cit.*, p. 130. Voir Friedrich ENGELS, *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'État* (1884), trad. J. Stern, Paris, Éditions Sociales, 1972.

[42] Karl MARX, Friedrich ENGELS, *L'Idéologie allemande* (1845), trad. H. Auger, G. Badia, J. Baudrillard, R. Cartelle, Paris, Éditions Sociales, 1976, pp. 51-59. Voir aussi Maurice GODELIER, « Préface », dans Karl MARX, Friedrich ENGELS, Vladimir Ilitch LÉNINE, *Sur les sociétés précapitalistes*, Paris, Éditions Sociales, 1972.

primaires comme le « mode de production asiatique[43] », ou encore, dans plusieurs textes de la main d'Engels sur lesquels j'aurai à revenir, l'époque reculée du christianisme primitif[44].

Cette source romantique dans laquelle a puisé le matérialisme historique de Marx tout comme celui de Benjamin, s'est bien entendu trouvée occultée, par la suite, dans le marxisme officiel et orthodoxe, « fortement marqué par l'évolutionnisme, le positivisme et le fordisme[45] ». Elle n'en a pas moins abreuvé les réflexions critiques de plusieurs éminents représentants du marxisme occidental : Lukács, qui le premier forgea l'expression « romantisme anticapitaliste » pour désigner ces écrivains chez lesquels la critique de la civilisation bourgeoise voisine avec la référence nostalgique à un temps précapitaliste[46] ; Gramsci, à qui Pasolini devait dédier un recueil de poésies, et chez qui les analyses de la paysannerie méridionale n'allaient jamais sans une étude des structures féodales qui s'y maintenaient encore[47] ; ou encore dans certains extraits des textes écrits par Rosa Luxemburg avant son assassinat, où la pensée du concept marxien de *réification* s'accompagne d'une analyse des sociétés précapitalistes et de leurs relations humaines non encore perverties[48]. Cette source romantique a ensuite continué de couler dans les veines contestataires des théoriciens marxistes hétérodoxes dont la pensée, du reste, a sans doute trouvé le plus d'écho lors des soulèvements européens de la fin des années soixante : Herbert Marcuse, qui devait faire de la remémoration, donc du regard

---

43 Voir par exemple Karl MARX, Friedrich ENGELS, *La Chine*, trad. R. Dangeville, Paris, Union Générale d'Édition, 1972.

44 Voir notamment Friedrich ENGELS, « Bruno Bauer et le christianisme primitif » (1882), dans Karl MARX, Friedrich ENGELS, *Sur la religion*, trad. G. Badia, P. Bange et É. Bottigelli, Paris, Éditions Sociales, 1972, pp. 191-201.

45 Michael LÖWY, Robert SAYRE, *Révolte et mélancolie*…, *op. cit.*, p. 115.

46 Voir Georg LUKÁCS, *Écrits de Moscou*, trad. C. Prévost, Paris, Éditions Sociales, 1974, pp. 141-154. Dans ce texte en particulier, Lukács accuse les écrivains visés d'avoir plutôt tendance à pencher vers la dimension réactionnaire que révolutionnaire. Mais le marxiste hongrois, à d'autres moments de sa vie, n'a pas hésité à faire du romantisme un apport positif potentiel à la vision marxiste du monde. Sur les flux et les reflux de l'inspiration romantique chez Lukács, voir Michael LÖWY, *Marxisme et romantisme révolutionnaire*, *op. cit.*, pp. 33-43.

47 Antonio GRAMSCI, « Ouvriers et paysans » (1919), trad. M.-G. Martin, *Écrits politiques*, t. I, Paris, Gallimard, 1974, pp. 259-260.

48 Rosa LUXEMBURG, *Introduction à l'économie politique* (1925), trad. J. B., Paris, Éditions Anthropos, 1970, pp. 80-85.

vers le passé, l'outil d'un combat utopique pour l'avenir[49] ; et Henri Lefebvre, qui en 1957 allait opposer au « vide spirituel du moment » la formation d'un « nouveau romantisme », prolongement et dépassement de l'ancien ayant pour objectif de transformer « l'homme en proie au passé » en un homme « en proie au possible[50] ».

Lefebvre a donc souhaité définir « l'ancien » romantisme comme la vision d'un homme « en proie au passé ». Et, en effet, le romantisme se distingue en second lieu des autres critiques de la modernité par « les modes de résolution ou plutôt de ''rédemption''[51] » qu'il propose. Les attaques contre les multiples facettes néfastes de la modernité s'y font effectivement au nom d'un ensemble de valeurs *qualitatives* issues d'un passé précapitaliste, que la nouvelle civilisation industrielle et rationnelle aurait détruites et qu'il s'agit donc d'opposer à ses nouvelles valeurs, exclusivement *quantitatives*, désormais devenues hégémoniques. Qu'il s'agisse de l'univers médiéval de langue *romane* – comme l'indique l'étymologie du terme –, d'une communauté primitive idéale ou du christianisme originel, c'est en regard d'une civilisation passée, conçue comme antithèse parfaite au monde capitaliste et bourgeois, que se déploient les violentes critiques de la civilisation moderne. Ces attaques sont donc sous-tendues par la mélancolie et la nostalgie d'une époque déchue, où le système socio-économique et productif actuel ne s'était pas encore totalement développé et où les valeurs regrettées n'avaient pas encore été annihilées : passé qui se voit ainsi idéalisé, transformé en arme utopique de combat pour les combats à venir. Michael Löwy et Robert Sayre résument ainsi cette seconde caractéristique fondamentale qu'ils placent au cœur de la vision romantique du monde :

> La vision romantique prend un moment du passé réel où des caractéristiques néfastes de la modernité n'existaient pas encore et où des valeurs humaines étouffées par celle-ci existaient toujours, et le transforme en utopie, le façonne comme

---

49 Herbert MARCUSE, *Eros et civilisation. Contribution à Freud* (1955), trad. J.-G. Nény et B. Fraenkel, Paris, Gallimard, 1963, pp. 200-203.

50 Henri LEFEBVRE, *Vers un romantisme révolutionnaire* (1957), Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2011, pp. 55-69.

51 Gilbert MERLIO, *op. cit.*, p. 439.

> incarnation des aspirations romantiques. C'est en cela que s'explique le paradoxe apparent que le "passéisme" romantique peut être aussi un regard vers l'avenir : l'image d'un futur rêvé au-delà du monde actuel s'inscrit alors dans l'évocation d'une ère précapitaliste.[52]

Chez Benjamin, par exemple, « le souvenir du passé sert comme arme dans la lutte pour le futur[53] ». Sa conception messianico-révolutionnaire de l'histoire et du temps n'a en effet de sens qu'à être comprise comme une lutte contre la conception dominante de la temporalité, chronologique, linéaire, qui postule que le passé, de façon irréversible, se trouve à l'arrière-plan du progrès[54]. Le messianisme historique benjaminien, au contraire, revendique la possibilité d'une interruption de la continuité du temps, à l'aune d'une dialectique entre le passé et le présent qui fait valoir la possibilité d'une remémoration capable de peser de tout son poids sur l'avenir politique[55]. Cette tradition romantique qui appartient en droit, aux côtés de la tradition messianique et de la tradition eschatologique, aux fondations philosophiques de la conception de l'histoire de Benjamin, devait se manifester dans ses écrits sous la forme d'une singulière « mélancolie révolutionnaire[56] » où le pessimisme face aux ruines du progrès n'est intelligible qu'à l'aune du regret élégiaque d'un âge d'or édénique que la modernité aurait détruite. Arno Münster décrit ainsi l'élément principal de cette tradition romantique, inscrite au creux de la philosophie historique tout comme de l'engagement politique benjaminiens :

> […] le rêve romantique du retour à "L'âge d'or" et de la restauration de l'harmonie perdue entre l'homme et la nature, après la chute de l'expulsion de l'homme du Jardin d'Éden ; car cette utopie romantique de la félicité perdue

---

52 Michael LÖWY, Robert SAYRE, *Révolte et mélancolie*…, *op. cit.*, p. 37.

53 *Ibid.*, p. 39.

54 Daniel BENSAÏD, *Walter Benjamin, sentinelle messianique*, *op. cit.*, p. 182.

55 Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *op. cit.*, p. 431. Voir également Arno MÜNSTER, *Progrès et catastrophe*…, *op. cit.*, pp. 71-78.

56 Michael LÖWY, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie*…, *op. cit.*, p. 12.

> semble toujours être présente en tant que souvenir d'une unité et d'une innocence ancienne perdue.[57]

On l'a vu, c'est à un tel monde édénique, perdu, rêvé et idéalisé que la critique pasolinienne de la civilisation bourgeoise et du progrès capitaliste, de ses mythes hédonistes et positivistes, devait être dialectiquement rapportée. La poésie pasolinienne, pour n'évoquer pour le moment que sa production écrite, porte elle aussi la marque explicite de cette dimension romantique qui est au fondement de l'engagement politique de son auteur ; dans sa tristesse élégiaque, et comme l'a très bien remarqué Christian Prigent, elle « pleure un objet à jamais perdu, dont la qualification varie (mère, langue, nature, corps, société) », elle « fantasme un temps d'adéquation au monde archaïque, innocent, naturel », et elle « spécule sur le mythe de cet "avant" édénique » : elle est donc, à proprement parler, un « romantisme[58] », puisqu'elle possède effectivement la plupart des motifs et attributs déjà utilisés par les premiers romantiques, ainsi qu'Edgar Morin avait tenté d'en dresser le profil psychologique :

> Intellectuels non spécialisés, […] les premiers romantiques sont comme à cheval entre deux civilisations, l'une qui est bien morte (et d'autant plus idéalisée qu'elle est morte), de participations mystiques ou plutôt magiques au sein d'une vie naturelle et libre, et l'autre de participations économiques qu'ils méprisent. Cette inadaptation suscite le pathétique désir impuissant de revivre une ère de vérités originaires […].[59]

Il est étrange, en effet, que les puissantes accointances entre cette vision romantique du monde et la critique pasolinienne de la civilisation bourgeoise n'aient pas été plus développées par les exégètes du poète et cinéaste italien. Pour n'en rester, pour l'instant, qu'à la définition globale du courant, telle qu'offerte par Mi-

---

57 Arno MÜNSTER, *Progrès et catastrophe*…, *op. cit.*, p. 50.

58 Christian PRIGENT, « La tristesse de Pasolini », *art. cit.*, p. 41.

59 Edgar MORIN, *L'Homme et la mort* (1950), Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 300. Ces lignes sur le romantisme, du reste, interviennent au début d'un chapitre intitulé « La crise contemporaine », où Morin décrit les « ruptures souterraines » de la société moderne comme autant de symptômes d'une « crise qui est à la fois celle de l'humanité bourgeoise et celle d'un nouveau stade de la "condition" humaine" » (pp. 299-300).

chael Löwy et Robert Sayre, il est aisé de mesurer à quel point celle-ci correspond terme à terme aux caractéristiques à la fois les plus fondamentales et les plus originales de l'engagement politique pasolinien : « […] le romantisme représente une critique de la modernité, c'est-à-dire de la civilisation capitaliste moderne, au nom de valeurs et d'idéaux du passé (précapitaliste, pré-moderne).[60] » Le déploiement plus complet et plus précis des diverses facettes de cette société critiquées par les romantiques, ainsi que celui des réponses symboliques, esthétiques ou philosophiques y ayant été opposées, permettra certainement de rendre plus saisissante encore cette conjonction existant entre les visions pasolinienne et romantique du monde – c'est cette dernière qui, me semble-t-il, s'affirme comme la catégorie idéale pour ressaisir toutes les ambiguïtés de son rapport au politique, au marxisme, ainsi qu'aux contenus religieux du passé.

Selon les auteurs de *Révolte et mélancolie*, la critique romantique de la modernité capitaliste s'est surtout déployée autour de cinq axes fondamentaux. Il s'agissait d'abord de se prononcer contre la dissolution des liens sociaux, que Friedriech Engels, observant la *Condition de la classe ouvrière en Angleterre en 1844*, avait déjà remarquée : « Cette indifférence brutale, cet isolement semblable de chaque personne dans son intérêt privé, devient d'autant plus répugnant et offensif quand ces individus s'entassent dans un espace limité.[61] » Dans cette perspective, les romantiques s'insurgent d'abord de la manière dont l'ensemble des rapports humains se voient aliénés, à la manière de Pasolini qui, quelques heures seulement avant son assassinat, demandait à Furio Colombo d'ouvrir les yeux sur la véritable tragédie des temps modernes, ressaisie à l'aune d'une transformation des relations sociales en entrechoquement d'engins mécaniques : « Je prétend que tu regardes autour de toi et que tu t'aperçoives de la tragédie. Quelle est la tragédie ? La tragédie est qu'il n'y a plus d'êtres humains, il y a d'étranges machines qui butent les unes contre les autres.[62] » Toujours dans cette perspective, ensuite, les romantiques déplorent la

---

[60] Michael LÖWY, Robert SAYRE, *Révolte et mélancolie*…, *op. cit.*, p. 30.

[61] Friedrich ENGELS, *The Condition of the Working Class in England in 1844*, New York, J. W. Lovell Co., 1887, p. 17. Cité dans *ibid.*, p. 62.

[62] Pier Paolo PASOLINI, « Nous sommes tous en danger » (1975), *Entretiens (1949-1975)*, *op. cit.*, p. 324.

perte apparemment définitive des formes archaïques de communauté sociale, et y opposent donc logiquement une nostalgie ou une volonté de retour passéiste à ce qu'étaient jadis les communautés organiques primitives ; à la manière de ces communautés paysannes idylliques du Frioul tant regrettées par Pasolini dès le début des années soixante.

Le deuxième et le troisième axe de la critique romantique des civilisations modernes concernent les effets que font subir l'idéologie scientiste, techniciste et rationaliste aux civilisations dans lesquelles celle-ci est devenue hégémonique. Il s'agit d'abord de critiquer l'abstraction rationaliste dominante dans les sociétés modernes, son hypertrophie de la valeur d'échange et son rapport exclusivement abstrait avec les choses et le monde[63]. Pasolini lui-même n'a pas oublié d'attaquer en ces termes ce « nouveau fascisme » auquel il offrait le visage du consumérisme moderne – « une puissante abstraction, un pragmatisme qui cancérise toute la société, une tumeur centrale, majoritaire…[64] » –, coupable notamment d'avoir transformé l'Italie en « un pays dépolitisé, un organisme mort dont les réflexes ne sont que mécaniques[65] ». Pour la critique romantique de la civilisation, en effet, il s'agit ensuite d'attaquer la mécanisation du monde accomplie par le mode de production capitaliste. Sayre et Löwy résument ce troisième axe en une formule qui ne peut qu'évoquer les dernières lignes de « l'article des lucioles », dans lesquelles Pasolini désespère de ne pouvoir échanger un insecte en voie de disparition contre le plus puissant conglomérat de l'industrie italienne :

> Au nom du naturel, de l'organique, du vivant et du "dynamique", les romantiques manifestent souvent une profonde hostilité à tout ce qui est mécanique, artificiel, construit. Nostalgiques de l'harmonie perdue entre l'homme et la nature, vouant à celle-ci un culte mystique, ils observent avec mélancolie et désolation les progrès du machinisme, de l'industrialisation, de la conquête mécanisée de l'environnement.[66]

---

63 Michael LÖWY, Robert SAYRE, *Révolte et mélancolie*…, *op. cit.*, pp. 60-61.

64 Pier Paolo PASOLINI, *Les dernières paroles d'un impie*…, *op. cit.*, p. 182.

65 *Id.*, « Abjuration de la *Trilogie de la vie* » (1975), *Lettres luthériennes*, *op. cit.*, p. 86.

66 Michael LÖWY, Robert SAYRE, *Révolte et mélancolie*…, *op. cit.*, p. 57.

Similaires sont les liens tissés par Pasolini, et le caractère « pré-écologique » de sa critique, avec le quatrième axe d'opposition romantique à la société moderne, qui s'attaque au problème de la quantification du monde, perçue comme l'une des corruptions les plus désastreuses. Si le poète et cinéaste italien a dû offrir à sa lutte anticapitaliste l'ultime image métaphorique d'une espèce-témoin détruite par la pollution de l'air et des eaux, pour de nombreux romantiques « l'empoisonnement de la vie sociale par l'argent, et celui de l'air par la fumée industrielle, sont saisis […] comme des phénomènes parallèles, résultant de la même racine perverse[67] ». Il est notable, en effet, que la plupart des critiques adressées par Pasolini à la société bourgeoise se sont construites à l'aune de ses rapports privilégiés à un ensemble de nouvelles valeurs exclusivement quantitatives, vers un « culte du Pouvoir et de l'Argent[68] » qui aurait selon corrompu puis remplacé, comme nous l'avons vu précédemment, les véritables valeurs qualitatives, sensibles et spirituelles propres aux sociétés précapitalistes.

Ces valeurs qualitatives, ou plutôt leur inexorable destruction au sein du régime rationnel/industriel de la modernité capitaliste sont, enfin, au cœur du cinquième axe de la critique romantique de la civilisation bourgeoise. Michael Löwy et Robert Sayre, en effet, font de leur « manque essentiel » l'axe principal des attaques formulées par le romantisme contre l'existence moderne ; jusqu'à voir dans un fameux vers de Ludwig Tieck, « la nuit aux enchantements éclairés par la lune », le fondement d'un « programme philosophique et spirituel[69] ». En 1905, avec la notion de « désenchantement du monde », Max Weber a offert le terme permettant de désigner un tel processus par lequel l'alliance de la raison instrumentale et de la rationalité technico-scientifique a finalement détruit tous les moyens magiques et spirituels qui présidaient à l'appréhension humaine des forces de la nature[70]. Quelques années plus tard, Weber allait parfaitement résumer ce

---

[67] *Ibid.*, p. 54.

[68] Pier Paolo PASOLINI, *Les dernières paroles d'un impie*…, *op. cit.*, p. 65.

[69] Michael LÖWY, Robert SAYRE, *Révolte et mélancolie*…, *op. cit.*, pp. 46-47.

[70] Se référer à la première mention de se terme dans Max WEBER, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1904-1905), trad. J.-P. Grossein, avec la collaboration de F. Cambon, Paris, Gallimard, 2003, pp. 106-107.

mécanisme de destruction, de démystification et de profanation engagé par la « rationalisation intellectualiste » et la technicisation à outrance, processus placé par Sayre et Löwy à la première place des attaques romantiques contre la civilisation bourgeoise :

> Le destin de notre époque caractérisée par la rationalisation, par l'intellectualisation et surtout par le désenchantement du monde, a conduit les humains à bannir les valeurs suprêmes les plus sublimes de la vie publique. Elles ont trouvé refuge soit dans le royaume transcendant de la vie mystique soit dans la fraternité des relations directes et réciproques entre individus isolés. Il n'y a rien de fortuit dans le fait […] que de nos jours on retrouve uniquement dans les petits cercles communautaires, dans le contact d'hommes à hommes, en pianissimo, quelque chose qui pourrait correspondre au *pneuma* prophétique qui embrasait autrefois les grandes communautés et les soudait ensemble.[71]

Le « désenchantement du monde », au sens wébérien, est donc placé par les romantiques au sommet des causes expliquant la quantification, la mécanisation, l'abstraction rationaliste et la dissolution des liens sociaux sous le sceau du capitalisme. C'est donc ce dernier axe qui explique et fonde tous les autres : la disparition du « *pneuma* prophétique », pour le dire avec Weber, ou des « frissons sacrés », pour le dire avec Marx, est conçue comme la première étape de ce terrible mécanisme de perte des valeurs conduisant à une conception purement utilitariste du monde et des rapports collectifs entre humains. C'est avec la conscience d'un tel processus que Pasolini ouvrait le court traité pédagogique destiné au jeune Napolitain Gennariello : « Mais le fond de mon enseignement consistera à te convaincre de ne pas craindre la sacralité et les sentiments, dont le laïcisme de la société de consommation a privé les hommes en les transformant en automates laids et stupides, adorateurs de fétiches.[72] »

Contre cet état de fait, la vision romantique du monde va proposer un ensemble de modalités de « réenchantement du monde », dont les principaux

---

[71] *Id.*, « Le métier et la vocation de savant » (1919), *Le Savant et le politique*, trad. J. Freund, Paris, Plon, 1959, pp. 105-106.

[72] Pier Paolo PASOLINI, « Gennariello » (1975), *Lettres luthériennes*, *op. cit.*, p. 27.

exemples dénombrés par Sayre et Löwy correspondent une nouvelle fois, point par point, aux caractéristiques fondamentales de l'engagement et du cinéma pasoliniens. En premier lieu – et ceci, dans ma perspective, m'intéresse au plus haut point –, les auteurs de *Révolte et mélancolie* voient dans « le retour aux traditions religieuses, et parfois mystiques comme le souligne Weber[73] », l'un des principaux moyens mis en œuvre par le romantisme, aux côtés d'une réhabilitation de la « magie », pour opérer ce réenchantement. Max Weber, en effet, plaçait ses considérations sur le « désenchantement du monde » dans une sous-partie consacrée aux « fondements religieux de l'ascèse intramondaine », et y voyait le refus de tout moyen « magique » permettant à l'homme une quelconque quête de salut[74]. Chez Novalis, par exemple, la religion « apparaît comme le seul ''ciment social'' possible et efficace[75] », par rapport à un hypothétique « sentiment national » qui viendrait en second lieu.

Chez Pasolini, on l'a vu, la critique des facettes les plus destructrices et profanatrices de la modernité bourgeoise s'est souvent faite en regard d'un passé idéalisé dans lequel les sentiments sacrés, les rituels magiques et les traditions religieuses jouaient un rôle sotériologique et social important au titre de valeurs culturelles – j'aurai l'occasion, plus tard, de montrer ce que cette conception spécifique doit aux travaux de l'ethnologue Ernesto De Martino sur les rituels magico-religieux de l'Italie méridionale, à qui l'on doit la pensée la plus cohérente de notre paradigme historico-esthétique du passé survivant dans le champ de l'anthropologie marxiste. Si le marxisme pasolinien est impensable sans rappeler son origine pré-chrétienne au contact des rites et des prières des paysans frioulans, sa critique de la bourgeoisie et de la rationalité modernes s'avère en effet indissociable d'une réhabilitation de la religiosité comme l'instrument culturel d'une appréhension authentique du monde, précisément détruite et profanée par le consumérisme occidental :

---

73 Michael LÖWY, Robert SAYRE, *Révolte et mélancolie*…, *op. cit.*, p. 47.

74 Max WEBER, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, *op. cit.*, p. 107 et 132.

75 Gilbert MERLIO, *op. cit.*, p. 465.

> Je n'aime pas le nouveau type de société bourgeoise dans laquelle je doit vivre, disait-il dans une tirade qui n'a rien à envier aux proférations romantiques d'un Novalis ou d'un Schlegel, je n'aime pas l'application de la science, cet étroit et inexorable cycle de production et de consommation, je n'aime pas l'homme transformé en consommateur. Comme je n'aime pas la disparition de la culture, de l'art, de l'artisanat, du paysan, de la religion… Quand les paysans étaient seuls dans leurs champs et levaient le rameau d'olivier pour conjurer l'orage, ils représentaient une forme authentique, réelle, de la vie humaine. C'était de la culture, même si c'était sous la forme d'une religiosité obscure, rustique.[76]

Dans la formule poético-littéraire de Pasolini, si les lucioles ont disparu, c'est qu'elles étaient le signe de ce type de participation qualitative, religieuse et authentique au monde ; expérience obscure, car difficilement perceptible là où les Lumières de la raison ont braqué leurs projecteurs[77] (proposant d'élargir la définition wébérienne du « désenchantement du monde », Marcel Gauchet suggérait d'y voir à juste titre « l'épuisement du règne de l'invisible[78] »). « L'article des lucioles » peut en effet être vu comme une fable poétique, esthétique et écologique qui porterait sur les méfaits des aveuglantes clartés rationnelles dont s'accompagnent bien souvent les sociétés modernes – tout comme sur les bienfaits de l'obscurité, conçue comme le milieu privilégié d'où peuvent émerger quelques étincelles transcendantes de sacralité, fragiles mais résistantes dans la terrible luminosité forcée de la Raison instrumentale. Il est frappant, à ce titre, de voir Michael Löwy et Robert Sayre évoquer, parmi ces autres modalités romantiques de réenchantement du monde, un attrait certain pour la nuit, « comme lieu de sortilège, mystère et magie, que les écrivains et poètes opposent à la *lumière*, cet emblème classique du rationalisme[79] ».

Après le retour aux traditions religieuses et la fascination pour la nuit, Pasolini partage enfin la dernière stratégie romantique de réenchantement du monde

---

76 Pier Paolo PASOLINI, « L'avenir est déjà fini » (1973), *Entretiens (1949-1975)*, *op. cit.*, p. 267.

77 Georges DIDI-HUBERMAN, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 26.

78 Marcel GAUCHET, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985, p. II.

79 Michael LÖWY, Robert SAYRE, *Révolte et mélancolie*…, *op. cit.*, p. 49. Voir par exemple NOVALIS, *Hymnes à la nuit* (1800), trad. A. Dumont, Paris, Les Belles Lettres, 2014.

présentée par Robert Sayre et Michael Löwy : le recours au mythe, qui joue pour les romantiques le rôle d'une « figure profane du réenchantement, ou plutôt une voie non religieuse pour retrouver le sacré[80] ». Mircea Eliade, déjà, dans des lignes qui rappellent la conception sacrale de la réalité chez Pasolini, s'était avisé du lien intime que, aux yeux de l'individu religieux, le mythe tisse avec la réalité : « il ne parle que des *réalités*, de ce qui est arrivé *réellement*, de ce qui s'est pleinement manifesté[81] ». C'est en regard de cette connotation sacrale du réel, éminemment sensible dans le monde du mythe, ainsi qu'à l'égard, plus généralement, de sa bienveillance renouvelée aux cultures précapitalistes, qu'il faut envisager l'intérêt de Pasolini pour le mythe. Parmi les trois fameux textes de la mythologie grecque dont il a tenté la réécriture – Œdipe, l'Orestie, Médée –, ce dernier est exemplaire des multiples tentatives romantiques de retour vers le mythe, qui tentent au fond de le transfigurer en agent utopique[82] : au monde de Jason, placé sous le signe de la rationalité, de la désacralisation et de la réalité profane, laïque, s'oppose l'univers de Médée, dominé quant à lui par le songe, l'imagination et l'utopie.

Si le romantisme se caractérise bien par une protestation virulente contre la modernité rationnelle, scientifique et technique du capitalisme, faite au nom d'idéaux et de valeurs du passé, nul mieux que Pasolini lui-même n'a si bien résumé son appartenance à ce courant de pensée : « Tout simplement, je suis allergique à la civilisation technologique, à notre monde trop rationnel. Et donc que me reste-t-il, sinon à exprimer le reflet du passé ?[83] » À cette lamentation romantique sur une vie naturelle, libre et magique qui n'existe plus répond, d'abord, le relevé pasolinien d'une situation où des mondes culturels entiers se meurent. À cette protestation politique qui fût celle du romantisme, dès lors qu'il est perçu

---

[80] *Ibid.*, pp. 49-50.

[81] Mircea ELIADE, *Le Sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 85.

[82] Voir Michael LÖWY, Robert SAYRE, *Révolte et mélancolie*…, *op. cit.*, pp. 50-53. Les auteurs prennent pour exemple Schlegel et de son *Discours sur la mythologie* (1800) qui, d'une part, par le biais du mythe, a voulu faire « de la nostalgie du passé un ferment utopique » (p.51), et qui, d'autre part, a appelé de ses vœux une nouvelle mythologie capable de puiser tant dans les textes de l'Antiquité occidentale que dans les « trésors » de l'Orient ou de l'Inde, territoires dont on connaît l'attrait chez Pasolini. Voir par exemple Pier Paolo PASOLINI, *L'Odeur de l'Inde* (1961), trad. R. de Ceccatty, Paris, Gallimard, 2001.

[83] Pier Paolo PASOLINI, *Les dernières paroles d'un impie*, *op. cit.*, pp. 105-106.

comme « une réaction anthropologique à la civilisation bourgeoise, urbaine, puis machiniste et industrielle[84] », répond ensuite l'opposition virulente de Pasolini contre le matérialisme et le cynisme de la société de consommation, et les mutations (voire les génocides) dont celle-ci est selon lui coupable. Enfin, à la contestation pasolinienne radicale de la chosification mercantile des corps et du monde petit-bourgeois, coupable d'avoir désenchanté le monde des classes subalternes, répond le projet politique global de l'entreprise romantique, telle que Michael Löwy l'a parfaitement résumée – en repartant, justement, de la manière dont Walter Benjamin avait voulu l'approcher, non en tant que simple courant de pensée artistique et intellectuel, mais en tant que véritable prise de position critique envers la civilisation capitaliste :

> Nostalgique d'un paradis perdu – réel ou imaginaire –, le romantisme s'oppose, avec l'énergie mélancolique du désespoir, à l'esprit quantificateur de l'univers bourgeois, à la réification marchande, à la platitude utilitariste et, surtout, au désenchantement du monde.[85]

C'est sur cette tradition romantique que les deux auteurs partagent, point commun qui n'a été, à ma connaissance, que très peu relevé par leurs commentateurs respectifs, que j'ai souhaité localiser l'affinité élective la plus frappante, et la plus originale, entre Pier Paolo Pasolini et Walter Benjamin. Elle est en effet constitutive de leur vision similaire des forces que le passé et la tradition peuvent apporter au processus révolutionnaire, et n'a pas manqué de laisser quelques traces figurales dans le cinéma même de Pasolini. C'est selon cette perspective, en effet, qu'il faut à mon sens comprendre la résurgence inattendue, dans l'un de ses films, d'un motif pictural emprunté à l'un des plus célèbres peintres romantiques.

---

[84] Edgar MORIN, *op. cit.*, p. 186.

[85] Michael LÖWY, « Walter Benjamin, critique de la civilisation », dans Walter BENJAMIN, *Romantisme et critique de la civilisation*, *op. cit.*, p. 9.

a) Survivance d'un motif romantique : Pasolini et les « fragments anatomiques »

Porcherie, réalisé en 1969, se construit par l'alternance entre deux narrations qu'au premier abord tout semble opposer, tant au regard des lieux – la ville de Bonn, en Allemagne, pour l'une ; les versants d'un volcan méditerranéen, pour l'autre – qu'à celui des époques – la fin des années soixante, et le début de la contestation, d'un côté ; une sorte de Moyen Âge indéterminé, de l'autre. La première diégèse nous présente Julian (interprété par Jean-Pierre Léaud), un jeune homme issu de la bourgeoisie germanique. Lorsque son père, un riche industriel allemand, souhaitera affaiblir son principal concurrent commercial, compromis par sa collaboration avec l'ancien régime nazi, ce dernier lui révèlera, à son tour, les attirances toutes particulières de son fils et ses occupations charnelles avec les porcs de la grange qui jouxte le domaine familial. De cette balance parfaite entre deux indicibles secrets – et entre ces deux types historiques de fascisme, l'archaïque et le néo-capitaliste[86] – résultera la fusion entre les deux entreprises, dans « une double négation révisionniste de la réalité qui permettra la création d'un puissant *holding*[87] ».

La seconde narration s'inscrit au sein d'un univers volcanique, minéral, filmé sur les pentes de l'Etna, où vivote un jeune vagabond dont on ne saura rien (interprété par Pierre Clémenti). Il croise sur sa route un jeune soldat des garnisons proches, qu'il combat en duel, assassine, puis finalement dévore. Après avoir été rejoint par d'autres nomades, et fondé une sorte d'étrange communauté de cannibales, il est capturé, puis, en guise de châtiment divin, jeté en pâture aux chiens errants – à l'instar de Julian qui, pour sa part, finira dévoré par les porcs avec lesquels il entretenait ce singulier commerce de chair. Outre ce destin similaire dans la dévoration de ses deux personnages principaux, les deux parties s'avèrent intrin-

---

[86] Voir Pier Paolo PASOLINI, *Les dernières paroles d'un impie*, *op. cit.*, p. 102 ; et Oswald STACK, *Pasolini on Pasolini*, Londres, Thames & Hudson, 1969, p. 142.

[87] Hervé JOUBERT-LAURENCIN, *Salò ou les 120 journées de Sodome, de Pier Paolo Pasolini*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2012, p. 30.

sèquement liées (Pasolini lui-même a proposé l'idée d'un lien *pratique*, *logique* et *poétique*[88]), proposant une fable allégorique sur les capacités cannibales des sociétés modernes et sur le « capitalisme dévoreur de la contestation[89] ». Pour Hervé Joubert-Laurencin, c'est même la perfection de cet « entrelacement » qui fonde la réussite du film, notamment autour du thème anthropophagique puisque les deux parties « se mangent mutuellement en permanence[90] ». Le cannibalisme, malgré sa place au sein de la narration médiévale, ne sera donc jamais sans symboliquement parasiter le thème capitaliste, bourgeois et industriel qui se déploie dans les scènes allemandes, et se charger ainsi de résonances politiques latentes.

Le film s'avère en effet, de part en part, intensément travaillé par une thématique mortifère, que celle-ci prenne la forme d'une revenance de l'histoire[91] (la partie contemporaine se déroulant en Allemagne et son point aveugle, le génocide juif), ou bien qu'elle se dévoile sous l'espèce de cet acte de violence et de domination extrême, cette ultime transgression qu'est l'acte anthropophage, qui informe constamment la partie moyenâgeuse tout en hantant la partie moderne. Pasolini a affirmé, à de nombreuses reprises, les liens étroits qui unissent selon lui le thème de la mort et la pratique du montagr ; pour le dire avec Georges Didi-Huberman, il concevait le montage comme « un rapport "vital" à la mort elle-même[92] ». Il n'est pas étonnant, dès lors, de voir les opérations syntaxiques du langage cinématographique, au premier chef desquelles se trouvent le montage et le cadrage, prendre en charge ce poids mortifère qui inquiète et parasite l'ensemble du film.

Montage et cadrage, en effet, vont travailler à la formation d'une étrange poétique mortifère, en concourant à ne traiter le corps qu'à l'aune de la découpe,

---

88 Pier Paolo PASOLINI, *Les dernières paroles d'un impie*, *op. cit.*, p. 116.

89 *Id.*, « Sur *Porcherie* » (1969), *Le Chaos*, trad. P. di Meo, Paris, R&N Éditions, 2018, p. 185.

90 Hervé JOUBERT-LAURENCIN, *Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, p. 205.

91 Voir Jean-François HAMEL, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité,* Paris, Éditions de Minuit, 2006.

92 Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants*, *op. cit.*, p. 191. Voir aussi Pier Paolo PASOLINI, *L'Expérience hérétique*, trad. A. Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976, p. 212.

de la fragmentation, de la « blessure », de la « déchirure irracordable », ou encore de la « scarification »[93]. C'est-à-dire que le corps humain, dans la grande majorité des plans, n'a le droit d'être vu dans son entièreté que lorsqu'il est au plus loin du cadre ; dès lors qu'il s'en approche, il se retrouve pris dans un système poétique et filmique qui le recadre pour le *détailler*, et le segmente au gré des plans successifs. Jean Sémolué, du reste, dans un article sur la conception du récit chez le cinéaste italien, faisait du « morcellement » la « condition première » du montage pasolinien[94].Au sein de cette syntaxe particulière, l'acte anthropophagique jouit d'un traitement bien singulier de la part du cinéaste italien. Celui-ci, dans la mesure du possible, n'est jamais montré frontalement ou directement. La violence faite au corps, qu'il implique pourtant, n'accède à l'image qu'à l'occasion de quelques courtes séquences, et sous deux formes bien spécifiques : elle est simplement évoquée sous l'espèce d'un *découpage* (suggéré) – deux courts gros plans sur les membres du jeune soldat, bras et jambe, précédent son démembrement préalable **[fig. 23-24]** – ou bien sous celle du *reste* (entraperçu) – à la faveur d'un panoramique latéral, qui nous conduit du feu brûlant sur les graviers du volcan jusqu'aux vagabonds en pleine mastication, sont rapidement observables quelques tas infirmes de chairs, d'os, de lambeaux et de morceaux de corps **[fig. 27–28]**.

La première forme intervient juste après le meurtre et le déshabillage du jeune légionnaire assassiné par le personnage de Pierre Clémenti, soit juste avant l'affront ultime fait à son corps, dont ils sont comme les prolégomènes. Le vagabond va d'abord lui trancher la tête (avant de la jeter en offrande dans une fumerolle béante du volcan), puis les membres. La scène est filmée en plan large, de telle sorte que l'opération de découpe, si elle reste bien perceptible, n'est jamais réellement ni montrée, ni visible. Seuls deux gros plans sur un bras et une jambe du corps mort vont évoquer ce morcellement ; il se produit ici un mouvement de figu-

---

93 Nicole BRENEZ, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998, p. 172.

94 Jean SÉMOLUÉ, « Après *Le Décaméron* et *Les Contes de Canterbury* : réflexions sur le récit chez Pasolini », *Études cinématographiques*, n°112/114, 1977, p. 129.

ration similaire à celui repéré par Luc Vancheri dans *L'Évangile selon Matthieu* (1964), qui permettait à Pasolini, par l'échelle scalaire de sa mise en scène, de rappeler la décollation future du Baptiste **[fig. 13]**. « Violence figurale[95] » faite au personnage, le cadrage s'affirme bien là comme une véritable force latente du film, qui suggère le découpage du corps avant que celui-ci n'ait véritablement eu lieu : c'est lui qui prend en charge la morbidité de l'opération ; c'est lui qui *figure*, donc, le démembrement du corps nécessaire à son ingurgitation cannibale.

Ces quatre plans font donc problème, dans leur mise en œuvre paradoxale : ils oblitèrent un acte infâme tout en montrant ses effets ; ils dissimulent le cannibalisme tout en laissant insister la charge de scandale que celui-ci porte en lui. Ils sont le signe que quelque chose travaille, là, au creux de l'œuvre, autour du cannibalisme et de la force politique que lui concède Pasolini[96]. Pour délier ce nœud problématique, il faudra peut-être se souvenir de cet avertissement judicieux, proféré par Xavier Vert dans son ouvrage sur *La Ricotta*, où le poète et cinéaste rejouait, notamment, la *Déposition de croix* de Rosso Fiorentino : « Quelque parcours que ce soit à travers le tissu figuratif du cinéma pasolinien rencontre, à un moment ou à un autre, le nœud de la citation picturale et des complexes interactions avec le texte filmique.[97] » Il semblerait qu'en effet, cette poétique mise en place par Pasolini en appelle à la force survivante d'un motif pictural, légitimé, comme on va le voir, à la fois par l'irreprésentable auquel le film se confronte, mais aussi par la critique politique qu'il souhaite porter.

Si l'art pictural n'a jamais cessé de se confronter à la chair morte, inerte, notamment par le biais du thème du *Christ mort* (d'Andrea Mantegna, 1480, à Philippe de Champaigne, 1654, en passant bien sûr par Hans Holbein, 1521-1522) ; et si les préférences pasoliniennes en matière de peinture, depuis les cours de Ro-

---

95 Luc VANCHERI, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011, pp. 88-91.

96 Voir ce qu'il dit du cannibalisme comme « refus total » dans Pier Paolo PASOLINI, *Les dernières paroles d'un impie*, *op. cit.*, pp. 114-115.

97 Xavier VERT, *La Ricotta. Pier Paolo Pasolini, 1963*, Lyon, Aléas Cinéma, 2011, p. 16.

berto Longhi sur Masaccio et Pasolini qu'il suivit à l'université de Bologne[98], vont plutôt vers l'art italien du Trecento, c'est paradoxalement en France, et au XIX^e^ siècle, que l'on trouvera l'une des rares occurrences du cannibalisme en peinture : 1819, Théodore Géricault, et son *Radeau de la Méduse* **[fig. 22]**.

[fig. 22] Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse* (Paris, Musée du Louvre, 1819)

Le tableau est connu, mais le fait divers qui fonde sa réalisation l'est moins. En 1816, la frégate *La Méduse* quitte la France, avec à son bord quelques 400 passagers, en partance pour Saint-Louis dans le but d'entériner les conditions du traité de Paris de novembre 1815, qui stipule la restitution du Sénégal à la France par le Royaume-Uni. Le 2 juillet, le bateau s'échoue aux larges des côtes mauritaniennes, et 149 passagers embarquent alors dans un radeau, qui dérivera durant treize jours

98 Sur les relations d'influence entre Longhi et Pasolini, voir *ibid.*, p. 17 ; Pier Paolo PASOLINI, « Sur Roberto Longhi (1973), dans *Écrits sur la peinture*, trad. H. Joubert-Laurencin, Paris, Éditions Carré, 1997, pp. 80-81 ; Hervé JOUBERT-LAURENCIN, « Le sacré et le manger dans "La Ricotta" » (1997), *Le dernier poète expressionniste. Écrits sur Pasolini*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, p. 135 ; et Angela BIANCOFORE, *Pasolini. Devenir d'une création*, Paris, L'Harmattan, 2012.

avant d'être repéré par le brick *L'Argus* (c'est cette petite tache sombre que l'on repère dans la partie supérieure droite du tableau), mais n'ayant plus à son bord qu'un nombre très réduit de rescapés. « Abandonnés pêle-mêle à une mort certaine, quinze d'entre eux ne durent leur salut qu'à l'équarrissage méthodique de leurs compagnons[99] » : épuisés, affamés, probablement devenus fous, ils avaient assassiné leurs camarades de fortune les plus faibles et dévoré ceux qui étaient décédés[100].

Fasciné par cet épisode, Géricault louera alors un grand atelier sur le faubourg Saint-Honoré, près de l'hôpital Beaujon, et travaillera des mois durant à des centaines d'études préparatoires en vue de la réalisation de son tableau, qu'il comptait présenter au Salon de 1819. Le sujet, la provenance des modèles et les conditions de réalisation de ces études furent pour le moins singulières, ainsi que les raconte Henry Houssaye :

> […] son atelier devint la succursale de la Morgue. Il s'était entendu avec les internes et les infirmiers qui lui apportaient pour ses études des membres coupés et des cadavres. Géricault les gardait jusqu'à ce qu'ils tombassent en pleine décomposition et s'obstinait à travailler dans ce charnier, dont ses amis les plus dévoués et les plus intrépides modèles ne bravaient qu'à grand peine et pour un moment l'infection.[101]

Cette série d'études géricaldiennes préalables au *Radeau de la Méduse*, réalisées entre 1818 et 1819, se particularisent par le motif pictural nouveau qu'elles inventent et mettent en jeu, celui du « fragment anatomique », motif qui, à mes

---

99 Frank LESTRINGANT, *Le Cannibale. Grandeur et décadence*, Paris, Perrin, 1994, p. 30.

100 Darcy GRIMALDO GRIGSBY, *Extremities: Painting Empire in Post-Revolutionary France*, Yale, Yale University Press, 2002, pp. 32-36. Voir aussi Jacques-Olivier BOUDON, *Les Naufragés de la Méduse*, Paris, Belin, 2016, pp. 205-215.

101 Henry HOUSSAYE, « Un maître de l'école française, Théodore Géricault », *Revue des Deux Mondes*, t. XXXVI, 15 novembre 1879, pp. 374-391. Cité par Anne-Charlotte CATHELINEAU, « Géricault, "Le Michel-Ange de notre nation", dans Bruno CHENIQUE (dir.), *Géricault. Au cœur de la création romantique. Études pour le Radeau de la Méduse*, Clermont-Ferrand, Éditions Nicolas Chaudun, 2012, p. 58.

yeux, surgit dans la mise en scène pasolinienne, que réactive et reprend en charge la langue filmique avec laquelle le cinéaste a pris le parti d'écrire *Porcherie*.

[fig. 23-24] Pier Paolo Pasolini, *Porcherie* (Photogrammes, Italie, 1969)
[fig. 25] Théodore Géricault, *Un bras et une main* (Paris, Musée du Louvre, 1818)
[fig. 26] Théodore Géricault, *Fragments anatomiques* (Paris, coll. particulière, 1818)

Le parallèle me semble légitimé pour trois raisons, au moins. D'abord, en vertu d'une concordance visuelle des motifs : certains tableaux, qui figurent parmi ces études préparatoires, peuvent en effet être directement rapportés aux plans du film qui évoquent, nous l'avons vu, l'anthropophagie ; qu'il s'agisse de ceux du bras ou de la jambe du jeune légionnaire (qui fonctionnent, à la façon de l'étude *Un bras et une main* conservé au Louvre, comme sélection et découpe, par le cadrage, d'un membre humain **[fig. 25]**), ou bien de ceux des restes post-ingurgitation (qui procèdent, à la manière des *Fragments anatomiques* de Montpellier et de Paris, comme rassemblement de membres humains disposés en tas informes **[fig. 29-30]**). À ce titre, la tête tranchée du jeune soldat, offerte en offrande au Dieu-Etna par Clé-

menti, pourrait de même se voir rapprochée des *Têtes de suppliciés* que le peintre dessina également lors de sa préparation **[fig. 31-32]**.

[fig. 27-28] Pier Paolo Pasolini, *Porcherie* (Photogrammes, Italie, 1969)
[fig. 29] Théodore Géricault, *Fragments anatomiques* (Montpellier, Musée Fabre, 1818)
[fig. 30] Théodore Géricault, *Fragments anatomiques* (Paris, Musée du Louvre, 1818)

[fig. 31] Pier Paolo Pasolini, *Porcherie* (Photogramme, Italie, 1969)
[fig. 32] Théodore Géricault, *Têtes de suppliciés* (Stockholm, Nationalmuseum, 1818-1820)

Ensuite, pour une raison de concordance syntaxique du langage mis en jeu. Si *Porcherie* représente « la liquidation du sujet telle qu'alors penser Auschwitz l'avait rendue nécessaire : le personnage y faisait lacune, y accumulait les preuves inutiles de son inexistence […], s'y montrait irrécupérable […], indescriptible par les autres […] comme par lui-même[102] », le motif géricaldien du fragment anatomique équivaut bien, quant à lui, à un travail de découpe tout comme à une « pratique de l'assemblage[103] », par « un travail de dislocation, de greffes, d'insertions, de collages et de coupures[104] », bref, au fond, à un véritable travail de *montage* qui renvoie à celui qu'effectue Pasolini, sur le plan cinématographique, dans le film, et à cette poétique de découpe et de dissolution qu'il tente d'y instruire. C'est la nouveauté, proprement révolutionnaire, des études de Géricault : les membres humains n'y sont pas disposés au titre d'attributs, d'instantanés d'une action en cours, ou de brouillons anatomiques (comme dans l'*Étude de mains* de Nicolas de Largillière avec laquelle Daniel Arasse les compare), mais au titre de fragments découpés, crus, qui « évacuent » le corps lui-même dans des images autonomes, indépendantes, qui valent comme œuvres complètes[105].

Enfin, pour une raison, désormais évidente, de concordance thématique des raisons de l'œuvre : plans et tableaux peuvent bien sûr être rapprochés en raison de l'événement infâme dont ils sont le résultat – l'ingurgitation cannibale du corps humain. Si, comme le note à juste titre Bruno Chenique, il ne reste plus grand chose des études de cadavres dans le tableau final et ses « corps glorieux de naufragés sans stigmates[106] », la réalisation de ces études implique cependant que la représentation de l'événement anthropophage fût le premier déclencheur de l'en-

---

[102] Nicole BRENEZ, *op. cit.*, p. 172.

[103] Daniel ARASSE, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992), Paris, Flammarion, 2009, p. 265.

[104] Martial GUÉDRON, *Le Plaie et le couteau. La sensibilité anatomique de Théodore Géricault (1791-1824)*, Paris, Éditions Kimé, 1997, p. 48.

[105] Daniel ARASSE, *op. cit.*, pp. 264-266.

[106] Bruno CHENIQUE, « Collage et fragments », dans Bruno CHENIQUE (dir.), *op. cit.*, p. 146.

treprise géricaldienne – parmi les différents essais, grandeur nature, pour la composition générale du tableau, figure précisément une explicite *Scène de cannibalisme* datée de 1818 **[fig. 33]**. Au fil des dessins préparatoires, et à mesure que le peintre décide « d'arrêter son choix sur l'acmé de l'intensité dramatique : la naissance de l'espoir et la promesse du salut[107] », les études anatomiques des morceaux humains de l'hôpital Beaujon se voient progressivement refoulées dans l'invisible de la gestation de l'œuvre picturale.

[fig. 33] Théodore Géricault, *Scène de cannibalisme* (Paris, Musée du Louvre, 1818)

Elles n'en demeurent pas moins incluses à la genèse du projet et, finalement, parasitent le résultat final de leur ombre mortifère : « Le *Radeau de la Méduse*, tableau divisé, fracturé, disloqué, que travaille crûment la figure béante du hiatus, est une œuvre indicible. On ne peut la décrire qu'en terme de finitudes, sur le mode

[107] Anne-Charlotte CATHELINEAU, *op. cit.*, p. 62

spectral qui décline, chez Derrida, les tropes de la hantise.[108] » L'homme à la barbe du premier plan, « au visage d'airain[109] », désespérément pensif, qui tient un cadavre nu sous son bras gauche, serait par exemple l'évocation d'un personnage de la *Divine comédie*, coupable lui aussi de cannibalisme. Au chant XXXIII de *L'Enfer*, Dante narre la terrible histoire du comte Ugolin della Gherardesca : emmuré vivant avec ses fils dans la plus haute cellule d'une tour, il les voit mourir avant de consommer leur chair, poussé par une faim lancinante[110] – sa représentation sculpturale par Jean-Baptiste Carpeaux fait état de la même position du coude, tandis que dans son image peinte par Émile Lecomte-Vernet, il observe le spectateur avec le même regard sombre et désespéré que dans le tableau de Géricault **[fig. 34-36]**.

Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe ont bien démontré l'importance du fragment dans l'esthétique littéraire romantique, notamment dans l'œuvre de Schlegel[111] ; chez Géricault, celui-ci participe également de ce programme critique propre au romantisme dont, on l'a vu, il est possible de retrouver les caractéristiques chez le poète et cinéaste italien. Les deux figures, Pasolini et Géricault, partagent du reste, également, de nombreux traits communs ; il n'est pas jusqu'au choix de leurs modèles et figurants – des acteurs non-professionnels, issus des classes prolétariennes, pour le cinéaste, des exclus de la société bourgeoise,

---

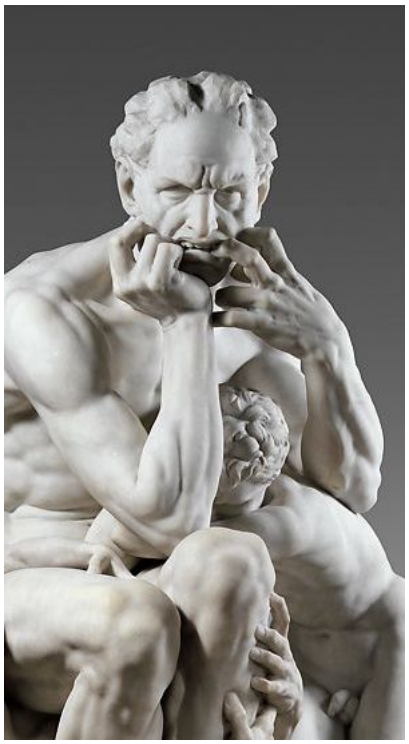
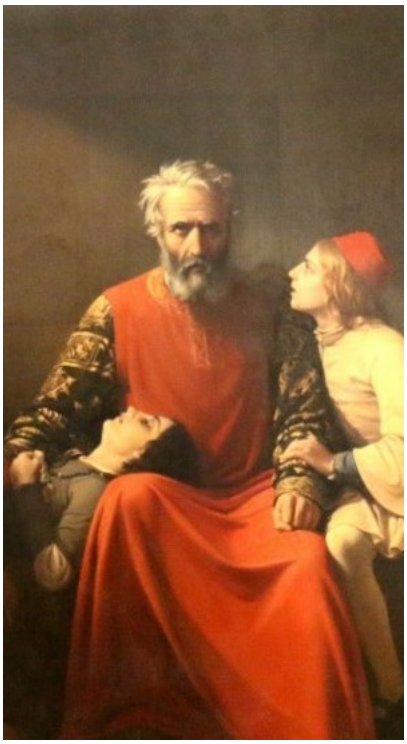
[108] Régis MICHEL (dir.), *Géricault*, actes du colloque tenu à Paris, Auditorium du Musée du Louvre, 14-16 novembre 1991, Paris, La Documentation Française, 1996, pp. 28-29. Il est sans doute fait référence, dans cette citation, à Jacques DERRIDA, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, notamment p. 160. Sur cette « puissance mortifère excédant la dimension de la représentation » dans le tableau de Géricault, et sur la « *problématique du fragment* comme *travail d'un fantasme* » que l'œuvre mettrait en jeu, voir aussi Olivier DESHAIES, « Géricault et le corps en morceau », dans Béatrice STEINER, Françoise FRITSCHY (dir.), *Mort et création. De la pulsion de mort à l'expression*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 113.

[109] Louis BATISSIER, « Vie de Géricault », *La Revue du XIX^e siècle*, 1824, dans Pierre COURTHION (dir.), *Géricault. Raconté par lui-même et par ses amis*, Genève, Pierre Caillier, 1947, p. 47.

[110] Le premier a avoir fait ce rapprochement, dans un texte qui décrit par ailleurs « cet art du morceau » qu'est la peinture géricaldienne, est sans doute Raymond REGAMEY, *Géricault*, Paris, Rieder, 1926. Cité par Pierre COURTHION, « L'entreprise de *La Méduse* », dans *ibid.*, p. 196, note 1.

[111] Philippe LACOUE-LABARTHE, Jean-Luc NANCY, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 63. Voir aussi Jean-Luc NANCY, « L'art, fragment », *Lignes*, n°18, 1993, p. 155.

artistes, fous, cadavres, pour le peintre[112] – qui n'engage une forme de communauté s'installant entre eux.

[fig. 34] Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse* (Paris, Musée du Louvre, 1819) [détail]
[fig. 35] Jean-Baptiste Carpeaux, *Ugolin et ses fils* (New York, Met Museum, 1865-1867) [détail]
[fig. 36] Émile Lecomte-Vernet, *Ugolin et ses fils* (Avignon, Musée Calvet, sans date) [détail]

Le constat pessimiste de Pasolini en 1975 et le projet politique global de la vision romantique du monde, dont le *Radeau* de Géricault n'est au fond qu'une traduction picturale, partagent en effet leurs dynamiques essentielles, à commencer par ce regret d'une situation où des mondes culturels entiers se meurent : « Je ne vois qu'une chose : que va bientôt mourir / l'idée de l'homme qui apparaît dans les glorieux matins[113] ». De la même manière que, selon Julia Kristeva, le tableau géricaldien réussissait à « transcender » la détresse humaine par la « vibration

[112] Sur « l'esclave, le supplicié, le condamné, le naufragé » comme « héros typique » de l'univers géricaldien, voir Martial GUÉDRON, *op. cit.*, p. 116.

[113] Pier Paolo PASOLINI, « Nouvelle poésie en forme de rose », *Poésies 1953-1964*, trad. J. Guidi, Paris, Gallimard, 1973, p. 241.

cosmique » de ses couleurs, de ses formes et de ses volumes[114], la survivance de son motif privilégié mais déguisé, le fragment anatomique, au sein d'une autre époque et d'un autre régime d'images, permet au film de Pasolini de transcender la figuration de l'acte cannibalique vers la critique d'une société qui dévore ses propres enfants. Par la reprise paradoxale du motif pictural des fragments anatomiques géricaldiens, Pasolini parvient en effet à suggérer la découpe du corps ; sa survivance vient prendre en charge, d'abord, la figuration d'une violence extrême perpétrée sur le corps, lieu dans lequel le cinéaste localisait la plupart des volontés destructrices des structures de pouvoir.

Mais la critique pasolinienne du « Nouveau Pouvoir » n'est pas non plus sans évoquer la charge virulente, opposée par Géricault, à la monarchie récemment restaurée. Si elle figure l'impensable auquel le film se confronte – le cannibalisme –, la survivance du motif des fragments est effectivement à rapporter, en second lieu, à la force révolutionnaire qui est celle de ce motif réinterprété. L'entreprise géricaldienne du *Radeau de la Méduse*, faut-il le rappeler, n'était pas dénuée d'intentions politiques : le fait divers qui la fonde, en effet, avait à l'époque fait l'objet d'une intense polémique qui devait entraîner l'ensemble de la société française dans son sillage, en provoquant une véritable crise politique frappant au cœur le tout nouveau régime de la Restauration. Le capitaine de *La Méduse*, Hugues Duroy de Chaumareys, membre de l'ancienne noblesse et fidèle courtisan de Louis XVIII, avait été promu, malgré son incompétence notoire, en raison de ses préférences monarchistes[115]. Le duc de Richelieu, chef de gouvernement du roi, fût même vertement pris à parti dans la presse, l'opposition libérale s'en prenant à l'exécutif pour avoir désigné un tel chef de navire ; et la Chambre des députés fût alors dissoute en septembre 1816 pour calmer les journaux libéraux mécontents[116].

---

[114] Julia KRISTEVA, *Visions capitales*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, pp. 119-122.

[115] Jacques-Olivier BOUDON, *op. cit.*, pp. 17-24.

[116] Philippe GRUNCHEC, *Tout Géricault*, Paris, Flammarion, 1981, p. 8.

Lorsque Géricault décide de rappeler l'histoire funèbre du Radeau, c'est donc aussi pour critiquer les ultra-royalistes qui n'avaient pas tiré les leçons de la Révolution française. Deux rescapés de la tragédie, l'ingénieur Corréard et le chirurgien Savigny, publient en novembre 1817 un ouvrage pour raconter leur version de l'histoire : le livre est un véritable scandale, il est interdit ; ses auteurs sont jetés en prison, l'enquête bloquée par la Royauté afin de ne pas mettre en cause le capitaine. Finalement libérés grâce au soutien de la presse d'opposition, les deux ex-naufragés sont même recrutés par Géricault comme modèles pour son tableau , tandis que le charpentier du Radeau, lui-même rescapé, fût engagé pour construire un modèle réduit respectant scrupuleusement le moindre détail de conception[117].

Si, comme l'a bien montré Jacques-Olivier Boudon, le scandale du naufrage a pu venir servir, sous l'égide du *Mercure de France* qui lança une souscription pour les rescapés, une défense de la monarchie parlementaire[118], sa représentation par Géricault n'est pas sans traduire une perte de confiance, de la part du peintre, dans la légitimité de la monarchie pour redresser la nation française : « Le naufrage de la *Méduse* illustre métaphoriquement sa désillusion face à un pays en train de sombrer, mais pas de ses espérances en une France nouvelle.[119] » L'entassement des cadavres, pour le peintre, vient ainsi critiquer « l'incurie du pouvoir royal restauré, du malheur de la France, de l'espoir humain[120] », le fait-divers étant, au fond, utilisé comme un « prétexte » pour « montrer la France de 1818 », la « patrie défaillante » et le « désarroi de la génération sans gouvernail[121] ». L'administration française, lors du Salon, refusa que le nom de *La Méduse* fût imprimé sur le livret, pour substituer au titre actuel du tableau l'appellation générique – et dépolitisée –

---

117 Voir Jacques-Olivier BOUDON, *op. cit.*, p. 236.

118 *Ibid.*, p. 170 et suiv.

119 *Ibid.*, p. 233.

120 Marc LE BOT, « Géricault (Théodore) », *Encyclopædia Universalis*, t. VII, Paris, 1971, pp. 690-692.

121 Pierre COURTHION, « Géricault et la hantise de la mort », dans Pierre COURTHION (dir.), *op. cit.*, p. 12.

Une scène de naufrage[122]. Géricault fût même accusé « d'avoir calomnié […] tout le ministère de la Marine[123] » ; mais c'est finalement Michelet qui, avec sa verve habituelle, aura le mieux décrit la force politique et contestataire du chef-d'œuvre du Louvre : « C'est la France elle-même, c'est notre société tout entière qu'il embarque sur ce radeau…[124] »

La pratique du fragment anatomique, elle-même, avait du reste été conçue par Géricault comme l'instrument d'un bouleversement technique et artistique, comme l'annonce d'une « pratique picturale nouvelle[125] », capable de préparer tant à une nouvelle économie du visible – « la spécificité de ce type d'images par rapport à d'autres types de figuration contraint le fragment à opérer une découpe du visible, lui-même manipulé par [des] forces obscures[126] » – qu'à une nouvelle définition sensible et générique de la peinture, une peinture sans sujet, portée à son comble, où la dislocation et les détails, les fragments, ne valent plus que pour eux-mêmes – « La peinture n'a pas toujours besoin d'un sujet. La peinture des bras et jambes de Géricault.[127] » Tant *Le Radeau de la Méduse* en lui-même, que les études préparatoires et le motif pictural nouveau dont elles procèdent, sont ainsi pris dans un devenir révolutionnaire que, sans doute, les critiques Laviron et Galbacio, dans leur compte-rendu du Salon de 1833, auront le mieux saisi et formulé :

> Géricault voulait agir sur la société, […] il faisait acte d'opposition, et […] c'est là ce qui fait sa force. […] Il avait choisi un sujet dramatique et en même temps

---

122 Léon ROSENTHAL, *Géricault*, Paris, Rouam, sans date. Cité dans *ibid.*, p. 222.

123 Théodore GÉRICAULT, lettre à M. de Musigny. Cité dans *ibid.*, p. 51.

124 Jules MICHELET, *Cours professés au Collège de France, 1847-1848*, Paris, Chamerot, 1848. Cité par Bruno CHENIQUE, « Collage et fragments », *op. cit.*, p. 108.

125 Daniel ARASSE, *op. cit.*, p. 265.

126 Olivier DESHAIES, *op. cit.*, p. 113.

127 Eugène DELACROIX, *Journal*, 13 juillet 1857, Paris, Plon, 1980. Cité par Daniel ARASSE, *op. cit.*, p. 265.

> révolutionnaire, et […] il l'avait rendu avec une peinture destinée à faire une révolution.[128]

Il n'est pas étonnant de voir le monde de la critique d'art, après les deux révolutions de 1830 et de 1832, en revenir au célèbre tableau géricaldien. Réfléchissant sur la « micro-dramaturgie » du montage, et *a posteriori* sur l'enchaînement des plans dans la séquence dite « des yoles » de son film *Le Cuirassé Potemkine* (1925), Sergueï M. Eisenstein remarque que certains motifs, d'un plan à l'autre, glissent vers la représentation d'un autre motif, sous la forme d'« un passage organique de certains éléments figuratifs à d'autres, de contenu pourtant tout à fait différent[129] » : un personnage féminin, au plan cinq, devient une voile au plan six. Le cinéaste soviétique poursuit très rapidement en postulant ce mécanisme également possible sur une plus grande échelle, à celle « d'œuvres entières » et même dans le domaine de l'histoire de l'art. Les principes qu'il décrit ici sont au fond très proches des notions de *Pathosformel* et de *Nachleben* qu'Aby Warburg tentait, peu avant, de théoriser :

> On trouve là aussi des cas où une impression visuelle et dynamique impressionne à tel point le peintre qu'il peut la conserver, la porter et la reproduire plusieurs années plus tard dans l'une de ses œuvres, après en avoir totalement transformé l'objet ; celui-ci devient sujet en raccord avec son thème, mais garde les traces de l'impression visuelle primitive qui l'avait un jour si fortement ébranlé.[130]

Ce qui se produit entre les deux plans de son film – une femme transformée en voile – pourrait ainsi, selon Eisenstein, se produire en sens inverse, et à l'échelle cette fois-ci de deux œuvres picturales. C'est en lisant l'ouvrage de Lucien Rudrauf sur la peinture d'Eugène Delacroix et ses liens avec le mouvement romantique, qu'Eisenstein s'avise de l'impression phénoménale que produisit sur le peintre de *La Mort de Sardanapale*, lors de sa vision dans l'atelier de Guérin, du célèbre chef-

---

[128] Gabriel LAVIRON, Bruno GALBACIO, *Le Salon de 1833*, Paris, A. Ledoux, 1833, p. 120.

[129] Sergueï M. EISENSTEIN, *Cinématisme. Peinture et cinéma*, trad. A. Zouboff, Bruxelles, Éditions Complexe, 1980, p. 127.

[130] *Ibid.*, p. 127

d'œuvre de Géricault. Pour Rudrauf, le *Radeau* aurait marqué Delacroix « d'une trace indélébile », si bien qu'on en trouverait un certain nombre de « réminiscences » figuratives dans *La barque de Dante*, dans *Le naufrage de Don Juan* (deux scènes situées en mer), et jusque dans *La Liberté guidant le peuple*, que l'historien de l'art considère même comme « une variation involontaire » du tableau géricaldien[131] : de façon manifeste, la toile de Delacroix comporterait quelques détails empruntés au *Radeau*. C'est ici qu'intervient la fulgurante intuition : inconsciemment, une « métamorphose spontanée », à l'insu du peintre lui-même, aurait « mué le poignant drame maritime jadis fixé par Géricault en une scène insurrectionnelle sur le pavé houleux de Paris.[132] »

Alors, Eisenstein fait le lien avec ce qu'il relevait précédemment – il est néanmoins permis de douter de la chronologie exacte de sa pensée – dans la scène des yoles du *Cuirassé* : la métamorphose la plus singulière et inattendue, selon Rudrauf, serait celle qui métamorphose la voile agitée par les vents, suspendue au mât du *Radeau*, en un drapeau tricolore fermement brandi par une figure féminine au cœur des gréements de l'insurrection populaire. Eisenstein en conclut que si les fondements du tableau du Delacroix doivent être localisés dans l'émotion du peintre, ressentie lors des soulèvements de Juillet, il n'en reste pas moins qu'au moment d'en fixer les énergies sur la toile, c'est l'image de la pathétique voile géricaldienne qui s'est imposée ; comme si la charge révolutionnaire contenue, en filigrane, au cœur de l'entreprise picturale géricaldienne avait dû attendre quelques années pour finalement exploser dans cet étendard conduisant l'insurrection qui devait jeter Charles X, successeur de Louis XVIII, hors du trône ; comme si le drapeau de Delacroix jouait comme la « "relève" du désespoir exprimé par Théodore Géricault […], avec sa voile dérisoire et tragique[133] ».

---

131 Lucien RUDRAUF, *Eugène Delacroix et la problème du romantisme artistique*, Paris, Éditions Henri Laurens, 1942, p. 253. Cité dans *ibid.*, pp. 129-130.

132 *Ibid.*, p. 253 (cité par Eisenstein p. 129).

133 Georges DIDI-HUBERMAN, « Par les désirs (Fragments sur ce qui nous soulève) », *Soulèvements*, Paris, Gallimard/Jeu de Paume, 2016, p. 295.

[fig. 37] Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse* (Paris, Musée du Louvre, 1819) [détail]
[fig. 38] Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (Paris, Musée du Louvre, 1830) [détail]

Cette « mutation de la voile en étendard de combat révolutionnaire brandi[134] » **[fig. 37-38]** est à voir comme le signe des entrelacements temporels dont le tableau de Géricault est aussi le fruit – du reste, Kenneth Clark a pu également restituer aux corps peints du *Radeau* leurs plus lointaines influences, de quelques bas-reliefs antiques du Louvre jusqu'à certaines œuvres maniéristes du XVI^e^ siècle[135]. Produit pictural d'une critique viscérale de la monarchie et des attaques antibourgeoises romantiques de son auteur, la charge subversive et contestataire de ses motifs s'est diffusée profondément dans l'imaginaire collectif et visuel des pourfendeurs de la civilisation capitaliste, jusqu'à survivre dans le morcellement du corps perpétré par le montage et le cadrage de Pasolini, qui, dans *Porcherie*, en rejoue la contestation radicale du monde petit-bourgeois et de la chosification marchande des corps et des cultures, et se réapproprie ainsi la puissance critique et désespérée du romantisme géricaldien.

---

134 Sergueï M. EISENSTEIN, *op. cit.*, p. 130.

135 Kenneth CLARK, *Le nu* (1969), t. II, trad. M. Laroche, Paris, Hachette/Pluriel, 1987, p. 79.

3) Des images dialectiques et des forces du passé : l'anachronisme politique de Pasolini et Benjamin

Nous sommes irréligieux parce que nous ne faisons plus attention nulle part à ce qui persiste.

— Walter BENJAMIN, *Dialogue sur la religiosité du présent* (1912)

Sur fond de catastrophe anthropologique – l'expansion des fascismes européens, la guerre imminente et la chute du cours de l'expérience –, l'ouverture benjaminienne de l'histoire a donc conduit à la formation d'un singulier « marxisme messianique[1] » dans lequel il est possible de retrouver les grandes lignes de la critique romantique de la civilisation : l'appareillage conceptuel de sa philosophie de l'histoire, sous-tendu entre matérialisme historique, messianisme juif et théologie eschatologique devait mener à une conception singulière de la révolution où les *images*, comme on sait, allaient jouer un rôle fondamental. C'est à l'aune de ces inspirations venues tout droit du romantisme qu'il faut notamment comprendre l'invention benjaminienne de cette nouvelle philosophie historique où le matérialisme marxiste se teinte de théologie et de messianisme. Cette inspiration romantique devait le conduire, en effet, à une correction singulière de la conception matérialiste de la marche de l'histoire, où l'avenir de l'émancipation se voit sans cesse dialectisé par le passé le plus lointain.

À Karl Marx, qui en 1850 dans les *Luttes de classes en France* faisait des révolutions le wagon de tête censé conduire l'humanité vers le terme ultime de sa mission historique[2], Benjamin rétorquait que celles-ci sont plutôt à concevoir comme les signaux d'alarme censés stopper la marche mortifère de l'humain vers le dévelop-

---

[1] Michael LÖWY, *Walter Benjamin. Avertissement d'incendie…*, *op. cit.*, p. 127.

[2] Voir Karl MARX, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte* (1852), *Œuvres*, t. IV, trad. M. Rubel, Paris, Gallimard, 1994, pp. 439-440.

pement et le progrès : « Il se peut que les révolutions soient l'acte par lequel l'humanité qui voyage dans le train tire les freins d'urgence.[3] » S'instaure ainsi une conception de la protestation politique vue comme un processus qui se doit non de « faire table rase du passé », mais bien plutôt de le réactiver, en saisissant dans certaines conditions historiques un arrêt ou un blocage censé déclencher sa remémoration. C'est donc désormais en remettant en cause le présent, par un surgissement du passé en son sein, que devront être rédimées les défaites historiques des classes dominées.

Sur fond de catastrophe anthropologique – la dévoration de la pureté, de la sacralité et des cultures particulières par le néo-fascisme de la société de consommation –, c'est un tel romantisme politique que l'on devait retrouver au cœur des données esthétiques et politiques propres à l'engagement pasolinien, qui allait également le conduire à offrir à ses prises de position marxistes les renforts inattendus du messianisme théologique et du romantisme. C'est enfin sur le rapport singulier de leur politique au temps, au passé et aux traditions qu'il convient de rapprocher ces deux figures. Chez Benjamin en effet, cette conception du processus révolutionnaire comme un phénomène censé récupérer et interpréter les traces du passé que contient tout présent de crise a mené à une théorie esthétique bien particulière, précisément portée sur les *images*, et qui n'est pas sans incidence sur la façon dont on pourrait tenter d'appréhender ces images-lucioles censées transporter les résistances culturelles de mondes en voie de disparition : elle offre à notre paradigme historico-esthétique son principal fondement philosophique.

« Écrire l'histoire, disait Benjamin, ce n'est pas retrouver le passé, c'est le créer à partir de notre propre présent ; ou plutôt, c'est interpréter les traces que le passé a laissées, les transformer en signes […].[4] » C'est une idée similaire que l'on retrouve dans les *Thèses* de 1940 : la tâche fondamentale du matérialisme historique serait ainsi de repérer des « constellations » d'époques et d'événements antérieurs capables d'illuminer chaque présent qui voudra bien se reconnaître en eux. C'est donc tourné vers le passé que le marxisme doit en même temps engager la

---

3 Walter BENJAMIN, Notes préparatoires aux *Thèses sur le concept d'histoire*. Cité par Michael LÖWY, *ibid.*, p. 24.

4 *Id.*, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, *op. cit.*, p. 481.

révolution du présent ; et c'est enrichie de tous les aspects utopiques portés par le passé que la culture révolutionnaire doit regarder vers l'avenir : comme le résume Michael Löwy, « […] le marxisme n'a pas de sens s'il n'est pas, aussi, l'héritier et l'exécuteur testamentaire de plusieurs siècles de luttes et de rêves émancipateurs.[5] » Cette conception singulière devait mener Benjamin vers une opposition soutenue entre le continuum historique – le progrès rationnel et technique de la modernité conçu comme marche triomphale des vainqueurs, instrument de pouvoir des classes dominantes – et la tradition, conçue quant à elle comme l'outil matérialiste et politique qui appartient, de droit, aux dominés : la « tradition des opprimés » venant dès lors désigner ces fragiles moments où se trouve rompue la chaîne historique de la domination.

Chez Pasolini également, le marxisme s'est tourné vers le passé et la tradition : c'est à la tâche paradoxale de « sauver la tradition » qu'il assignait l'idéologie marxiste, et à celle de « sauver le passé[6] » qu'il assignait à son tour la révolution communiste. Communisme ou socialisme ne se doivent plus de régler le compte des vieilles traditions, notamment issues du christianisme, mais de se les réapproprier dans une perspective éminemment politique : il s'agit d'abord de considérer le passé comme ce qui est précisément en train de se perdre et de tomber dans l'oubli, et le marxisme comme ce qui serait dès lors capable de la sauvegarder, de le désenclaver pour lui rendre son énergie vitale. Il s'agit ensuite d'actualiser cette tradition à l'aune d'une perspective résistante et révolutionnaire, afin de la remettre au service d'une histoire envisagée selon une « vision nouvelle, régénératrice, énergique, amoureuse, de l'histoire de l'homme et de son passé[7] ». Il s'agit donc, finalement, de ne plus réserver la tradition aux sphères passéistes mais bien plutôt de la faire tendre en direction de l'avenir, et notamment vers sa contribution à l'avènement de la société sans classes :

---

5 Michael LÖWY, *Walter Benjamin. Avertissement d'incendie…*, *op. cit.*, p. 44.

6 Pier Paolo PASOLINI, *Dialogues en public 1960-1965*, *op. cit.*, p. 127.

7 *Ibid.*, p. 125.

> Oui, j'y insiste : seul le marxisme sauve la tradition. […] Pour aimer cette tradition il lui faut un grand amour de la vie. La bourgeoisie n'aime pas la vie, elle en est propriétaire. C'est ce qui lui donne son cynisme, sa vulgarité, son manque de respect réel pour une tradition qu'elle conçoit comme tradition des privilèges et des blasons. Le marxisme, du fait même qu'il est critique et révolutionnaire, implique l'amour de la vie […].[8]

Première inflexion subie par l'historiographie marxiste, sur son versant orthodoxe et sa tentation téléologique[9] : là où Marx, dans le *18 Brumaire* (1852), voyait « la tradition de toutes les générations mortes [peser] comme un cauchemar sur le cerveau des vivants », là où étaient critiquées l'évocation « anxieuse » des « mânes des ancêtres », et les « réminiscences » de « l'histoire universelle », coupables d'empêcher le processus révolutionnaire de se projeter vers l'avenir[10] ; dans le marxisme pasolinien, la tradition se voit assignée, au contraire, à la même dimension que lui avait offerte Walter Benjamin – cette fonction critique à l'égard du présent, assumée comme arme révolutionnaire par les populations exclues et exploitées par la classe bourgeoise. Se laisse voir une nouvelle inflexion subie par la position marxiste traditionnelle sur le potentiel révolutionnaire des populations sous-développées, héritée notamment de Lénine et de Trotski : le capitalisme ne mène plus au socialisme par l'évolution téléologique de ses dérèglements, mais le processus révolutionnaire doit, au contraire, être l'objet d'une conquête au sein de laquelle le souvenir du passé et des traditions est censé jouer un rôle prépondérant.

L'ambition benjaminienne d'un matérialisme historique augmenté à la fois des forces du messianisme, du romantisme et de la théologie, allait se résoudre dans la théorisation d'un type particulier d'image, l'*image dialectique*, qui condense en elle les dimensions politiques, historiques et esthétiques vers lesquelles le marxisme hétérodoxe de Benjamin n'a jamais cessé de tendre. C'est dans l'essai sur Eduard Fuchs que se lisent, en germe, les premières considérations benjaminiennes

---

[8] *Ibid.*, p. 130.

[9] Sur cette tendance à la téléologie dans l'historiographie marxiste, voir notamment Enzo TRAVERSO, « Marxisme et mémoire. De la téléologie à la mélancolie » [en ligne], *Le Portique*, n°32, 2014, consulté le 30 mars 2018. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/leportique/2726>.

[10] Karl MARX, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte* (1852), *op. cit.*, pp. 437-438.

sur ce que doit être la tâche salvatrice « de toute approche historique digne d'être appelée dialectique » : il s'agit de délaisser toute attitude contemplative – qui est bien souvent celle de l'historien officiel, façon Ranke – et de se rendre plutôt attentif à « la constellation critique dans laquelle tel fragment du passé entre avec tel présent », pour finalement s'adresser « à une conscience du présent qui fait éclater la continuité de l'histoire »[11].

L'image dialectique est donc d'abord un outil *historique* : elle est ce lieu singulier où les temporalités historiques se « télescopent », où le passé s'entremêle avec le présent, non dans un éclairage de l'un par l'autre mais dans une intermittence qui interrompt le continuum historique : le passé n'est plus ce point fixe que l'historien commémore, mais cette force, cette puissance mouvante capable de disparaître puis de réapparaître dans toute son épaisseur temporelle, de souvenir ou de remémoration. Avec l'image dialectique s'instaure ainsi, sur un plan qui mêle ensemble l'esthétique et l'historique, ce rapport nouveau au passé visé par le marxisme benjaminien : elle nous propose ce moment d'arrêt où le passé peut être être restitué dans toute sa complexité, et dans tous les rapports politiques complexes qu'il tisse avec les temps présents.

C'est bien « à l'instant du danger[12] » qu'il s'agissait, selon Benjamin, de se rendre sensible à de telles images ; danger qui transparaît au creux de la lecture des *Thèses* de 1940 dans toute sa dimension anthropologique : c'est la menace double, pour le sujet historique que constituent les classes dominées, de se voir elles-mêmes, mais aussi l'ensemble de sa « tradition », transformées en outil aux mains des classes dominantes[13] – menace incompressible de se trouver *homologuées*, pour utiliser le vocabulaire de la critique pasolinienne de la civilisation. L'image dialectique est donc, ensuite, cet outil *politique* auquel est assignée une double tâche : d'abord, engager le déploiement critique nécessaire à chaque époque, dans l'instant de son « réveil », cet éclair fugitif qui transperce l'horizon de ses vertus pro-

---

[11] Walter BENJAMIN, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien » (1937), trad. R. Rochlitz, *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 174 et suiv.

[12] *Id.*, « Sur le concept d'histoire », *op. cit.*, p. 431.

[13] Voir Michael LÖWY, *Walter Benjamin. Avertissement d'incendie*, *op. cit.*, p. 51.

testataires et résistantes. Le passé qui se télescope dans l'image dialectique n'apparaît qu'à y être « cité à comparaître », c'est-à-dire, au fond, à être urgemment resitué sur la carte contemporaine du temps, pour finalement « *porter plainte* contre les états présents de l'injustice[14] », ainsi que le remarquait Georges Didi-Huberman à propos du cinéma de Jean-Luc Godard, digne continuateur des montages historico-esthétiques de Benjamin et de Warburg. Mais il s'agit également d'accomplir une sorte de mission de secourisme historique : s'emparer de la tradition mise aux mains du conformisme, c'est aussi rendre au passé et à l'histoire sa véritable dimension subversive, que l'historiographie dominante oblitère, pour « attiser dans le passé l'étincelle de l'espérance[15] ». Dimension *sotériologique* de l'image dialectique, donc, qui doit prendre acte de ce qui disparaît pour mieux le faire briller, scintiller, dans la nuit du monde : « Le sauvetage qui est accompli de cette façon – et uniquement de cette façon – ne peut jamais s'accomplir qu'avec ce qui sera perdu sans espoir de salut à la seconde qui suit.[16] »

Les images dialectiques sont ainsi, enfin, les outils *messianiques* par où les temps et leurs conflits se rendent visibles et lisibles en une image. La notion benjaminienne commande donc, d'abord, que l'attention soit portée aux objets les plus singuliers, dès lors que ceux-ci se sédimentent en renouvelant la lisibilité et l'intelligibilité de certains événements historiques ou politiques. Elle commande ensuite que l'historien s'empare de cette lisibilité paradoxale pour l'articuler avec ses conditions de visibilité particulières, intermittentes : symptômes ou lucioles[17]. Elle commande donc, finalement, une tâche à la fois esthétique, politique et anthropologique à mener lors des temps de détresse. Dans ses *Thèses sur le concept d'histoire*, Walter Benjamin ne prête donc pas seulement à l'image dialectique le pouvoir de cristalliser des strates temporelles disparates pour proposer ce moment d'arrêt qui restitue au présent ses droits historiques et politiques. Il en en fait également le vec-

---

[14] Georges DIDI-HUBERMAN, *Passés cités par JLG. L'Œil de l'histoire, 5*, Paris, Éditions de Minuit, 2015, p. 33.

[15] Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », *op. cit.*, p. 431.

[16] *Id.*, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, *op. cit.*, p. 481.

[17] Voir Georges DIDI-HUBERMAN, *Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire, 2*, Paris, Éditions de Minuit, 2010, p. 11 et suiv.

teur messianique d'une rédemption eschatologique : c'est-à-dire qu'en tant que « signe d'une chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé[18] », c'est toujours tourné vers le salut – au sens théologique – et vers l'émancipation – au sens profane et politique – que réapparaît le passé survivant[19].

**
*

Il est possible de localiser chez Pasolini une conception similaire de l'image, sous-tendue entre ses multiples dimensions historiques, politiques et messianico-religieuses[20]. Si Benjamin réclamait à ce que des étincelles de passé viennent éclairer les instants du présent pour en libérer la charge critique, la lisibilité historique ou le sauvetage messianique, chez Pasolini, la raison, le marxisme, l'art, sont conçus comme les principaux vecteurs d'activation des temporalités passées en forces énergétiques, riches, vivantes, permettant une libération et une émancipation, fussent-elles d'abord intellectuelles, au cœur d'une histoire d'abord appréhendée comme intrication complexe de strates temporelles disparates :

> […] l'histoire est un mélange inextricable de passé, de présent et de futur. […] Notre passé ne devient pesant que si nous n'en sommes pas conscients, ou si nous le connaissons mal. Dès que la raison intervient ce n'est plus un poids mais un élément vivant et naturellement chargé d'énergie. […] Mon idéologie marxiste fait en sorte que je répudie ma confuse idéologie précédente, d'accord, mais elle me donne aussi des instruments pour la juger, pour l'historicisme, donc pour en faire un pur élément vital, une richesse de fond.[21]

Le passé est donc, exactement comme ce qu'il se produit dans la nouvelle philosophie benjaminienne de l'histoire, cet élément puissant capable de faire écla-

---

[18] Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », *op. cit.*, p. 441.

[19] Voir Arno MÜNSTER, *op. cit.*, p. 78 et suiv.

[20] Sur les liens entre Pasolini et Benjamin, autour précisément du concept d'*image dialectique*, voir Alain NAZE, « Image cinématographique ; image dialectique. Entre puissance et fragilité », *Lignes*, n°18, 2005, pp. 91-112.

[21] Pier Paolo PASOLINI, *Dialogues en public 1960-1965*, *op. cit.*, pp. 55-56.

ter le continuum et l'entremêlement historiques, capable de donner un sens tant au présent qu'au futur : « le Passé détermine les formes de vie que nous imaginons ou projetons pour l'avenir.[22] » Première qualité *historique* donc, de la conception pasolinienne du passé : c'est en lui qu'est censée gésir, dès lors qu'elle se voit confrontée aux temps présents, la force nécessaire à une lisibilité historique. Mais cette lisibilité historique nouvelle n'aura de sens qu'à être capable de prendre le contrepied, de façon « polémique », à la vision de l'histoire officielle, bourgeoise : « […] j'extrais du passé une forme de vie que j'oppose de façon polémique à celle présente, c'est-à-dire que j'actualise le présent…[23] » Pour Pasolini, donc, « seule la révolution peut sauver le passé ».

« Quand le monde classique sera épuisé, poursuit-il dans le commentaire de *La Rabbia* (1963), quand tous les paysans et les artisans seront morts, quand l'industrie aura rendu inarrêtable le cycle de la production et de la consommation, alors notre histoire prendra fin.[24] » Se signale ici la deuxième dimension, proprement *politique*, du rapport pasolinien au passé : c'est en opposition directe au présent laïc et rationnel de la modernité capitaliste bourgeoise qu'il doit être sauvegardé puis réinjecté dans le contemporain. D'abord parce que ce passé est précisément l'entité la plus directement menacée par les structures oppressives et totalitaires du pouvoir néo-libéral ; ensuite parce qu'il joue à ce titre le rôle d'outillage, d'énergie, de *force* à même d'en faire éclater la domination – le rôle, au fond, d'une véritable altérité politique. D'où une conception paradoxale du moment révolutionnaire, comme l'explique Hervé Joubert-Laurencin :

> La révolution pour Pasolini est le paradoxe d'un retour au *statu quo ante* qui ne soit pas réactionnaire. Pour lui, le sens profond de toutes les révolutions (telles qu'elles devraient être plutôt que telles qu'elles sont généralement dans l'histoire moderne) consiste à redécouvrir la vérité archaïque des pères perdue par les fils […]. Cette vision proprement tragique […] implique donc un grand paradoxe temporel : ce que le présent de la révolution peut mettre à jour en le boulever-

---

[22] *Id.*, *Pétrole*, *op. cit.*, p. 281.

[23] *Id.*, « Eros et culture » (1974), *Entretiens (1949-1975)*, *op. cit.*, p. 290.

[24] *Id.*, *La Rage*, trad. P. Atzei et B. Casas, Caen, Éditions Nous, 2014, p. 33.

> sant dans le but de créer un futur, c'est le passé le plus archaïque, autrement appelé la tradition.[25]

Dans cette perspective, c'est en tant qu'instrument de critique du présent, outil d'une double résistance à la fois politique et poétique, que la tradition se voit engagée aux côtés des populations exclues de l'histoire bourgeoise officielle. Tant l'historiographie marxiste que la conception traditionnelle de la révolution depuis la première Internationale ouvrière se voient soumises à une nouvelle inflexion : puisque la domination capitaliste moderne exige désormais « des hommes dépourvus de liens avec le passé[26] », il ne s'agit pas de faire « table rase » du passé, sous peine de jouer le jeu de ce pouvoir, mais au contraire, à la manière de l'image dialectique benjaminienne, de le convoquer dans ce qu'il a de plus résistant, de plus énergique et de plus utopique afin de porter plainte et de lutter contre les iniquités et les persécutions présentes. Le rapport pasolinien au passé, donc, n'est pas exempt d'une dimension *sotériologique*, qui en fait l'objet d'une sauvegarde et d'un soin sans cesse renouvelés.

Car ce lien à l'histoire ne va pas sans une dimension *messianique* dès lors qu'il se voit assumé, notamment dans *L'Évangile selon Matthieu* (1964), par un personnage christique auquel est dévolue une triple détermination : figure forcément messianique, du point de vue de l'histoire sainte, il est aussi cette figure politique qui, en tant qu'entité entièrement, diamétralement « contraire au monde moderne[27] », permet aux oubliés de l'histoire d'acquérir progressivement leur propre conscience de classe. Il est donc également, enfin, l'outil d'une « opération historique[28] » de libération semblable à celle qu'est censée accomplir, dans la philosophie benjaminienne de l'histoire, l'image dialectique au moment de son scintillement. D'où la posture, semblablement « prophétique » qui fut celle de Pasolini et Benjamin, le premier, lui aussi, n'ayant jamais cessé de diagnostiquer des « verdicts sur l'avenir

---

[25] Hervé JOUBERT-LAURENCIN, *Portrait du poète en cinéaste*, *op. cit.*, p. 145.

[26] Pier Paolo PASOLINI, « Pannella et la dissidence » (1975), *Lettres luthériennes*, *op. cit.*, p. 91.

[27] *Id.*, *Il Giorno*, 6 mars 1963. Cité par René DE CECCATTY, « Préface : "Toi, scandale et passion" », *Le Christ selon Pasolini*, *op. cit.*, p. 69.

[28] *Id.*, « Marxisme et christianisme », *Entretiens (1949-1975)*, *op. cit.*, p. 137.

en tant que celui-ci lui apparaît *irrévocablement contenu dans la catastrophe du présent*[29] ». Car, comme on le lit en filigrane dans les documents relatifs au projet inachevé sur *Saint Paul*, aux questions contemporaines et politiques que formulent les temps présents, doivent aussi être données des réponses « exclusivement religieuses », c'est-à-dire, au fond, « inactuelles[30] ». Idée splendide d'une scène cinématographique où un saint est interrogé sur les tourments modernes du monde, comme si la parole prophético-messianique était la seule à même d'en prendre en charge la protestation, ainsi qu'Hervé Joubert-Laurencin l'a parfaitement résumé :

> […] les actions du prêtre sont empêtrées dans l'actualité tandis que les considérations du saint seront toujours merveilleusement ''inactuelles'', c'est-à-dire à la fois prophétiques et passéistes, plus modernes que tous les modernes et réactionnaires, en un mot : *révolutionnaires*.[31]

« Inactuelles », tel était l'adjectif que Nietzsche avait offert à ses considérations critiques sur de son temps, dans une réflexion complexe et fiévreuse sur l'époque contemporaine que Roland Barthes, dans une note de ses cours sur le philosophe de l'éternel retour, devait résumer en une heureuse formule : « Le contemporain, c'est l'inactuel. » En repartant précisément de cette synthèse barthésienne de la connexion aux temps contemporains selon Nietzsche, Giorgio Agamben s'est attaché à un renouvellement du concept même de contemporanéité, dans un court texte qui offre un rôle fondamental à la pensée benjaminienne et aux notions de « temps messianique » et d'« images du passé », entre autres concepts empruntés à la philosophie de l'histoire de Benjamin[32].

Qu'est-ce, en effet, qu'être le contemporain politique de son époque selon Agamben ? C'est, pour commencer, tenter de se détacher le plus possible de la continuité historique, au prix d'un « déphasage », d'une « non-coïncidence », d'une mise à distance et en perspective de l'actuel et du présent, dans le but d'ap-

---

[29] Alain BROSSAT, *art. cit.*, p. 59.

[30] Pier Paolo PASOLINI, *Saint Paul* (1977), trad. G. Joppolo, Paris, Flammarion, 1980, p. 12.

[31] Hervé JOUBERT-LAURENCIN, *Portrait du poète en cinéaste*, *op. cit.*, p. 177.

[32] Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. M. Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 40.

préhender l'époque avec la distance critique nécessaire. Contemporain est donc celui qui, « précisément par cet écart et cet anachronisme, […] est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps » ; contemporaine est donc une relation au temps présent « qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme[33] ». Nul résumé, sans doute, n'aura mieux correspondu à cette singulière conception de l'histoire « à rebrousse-poil[34] » qui fut forgée par Benjamin puis, plus tard, prolongée et développée par Pasolini.

Difficile, en effet, de ne pas penser aux lucioles pasoliniennes, disparues ou, plutôt, à dessein invisibilisées dans l'aveuglante clarté du présent capitaliste[35], lorsque Giorgio Agamben poursuit en signalant qu'une adhésion trop forte au temps actuel signifie en vérité être l'objet d'un aveuglement coupable « par les lumières du siècle ». Le « poète », au contraire – ou le « contemporain », mais cela semble revenir au même pour Agamben –, « doit fixer le regard sur son temps […] pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité.[36] » À l'obscurité doit donc être rendue ses droits, non au titre d'atmosphère passive, incapacitante, mais bien au titre de milieu qui implique une activité essentielle, politique au premier chef si l'on veut bien considérer le néo-libéralisme, avec Pasolini (et Agamben, donc), comme l'éblouissante et dangereuse commotion d'un spectacle destructeur et permanent : « neutraliser les lumières dont l'époque rayonne, pour en découvrir les ténèbres, l'obscurité singulière […].[37] » Si le romantisme, en tant que vision critique de la civilisation moderne, opposait aux « Lumières » de la rationalité la potentialité d'une nuit magico-religieuse, si la philosophie benjaminienne de l'histoire demandait à chaque présent de se « sentir visé[38] » par les étincelles de passé qui parfois brillent en son sein, la contemporanéité politique, selon Giorgio Agamben, promeut une relation anachronique au temps présent qui seule permet de se

---

33 *Ibid.*, p. 9 et suiv.

34 Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », *op. cit.*, p. 433.

35 Georges DIDI-HUBERMAN, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 14.

36 Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p. 19.

37 *Ibid.*, p. 21.

38 Walter BENJAMIN, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », *op. cit.*, p. 175.

rendre attentif aux intermittences résistantes et survivantes observables dans l'obscurité :

> Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, leur sombre intimité. […] Pourquoi le fait de réussir à percevoir les ténèbres qui émanent de l'époque devrait-il nous intéresser ? L'obscurité serait-elle autre chose qu'une expérience anonyme et par définition impénétrable, quelque chose qui n'est pas dirigé vers nous et qui, par là même, ne nous regarde pas ? Au contraire, le contemporain est celui qui perçoit l'obscurité de son temps comme une affaire qui le regarde et n'a de cesse de l'interpeller, quelque chose qui, plus que toute lumière, est directement et singulièrement tourné vers lui. Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps.[39]

[fig. 39-40] Pier Paolo Pasolini, *Les Murs de Sana'a* (Photogramme, Italie, 1971)

Les images-lucioles que je proposerai d'étudier dans la suite de ce travail sont indissociables d'une telle conception, critique tout autant que politique, de la contemporanéité : elles seront à lire et à voir comme les étincelles anachroniques d'une contestation qui, contre un présent anthropologiquement et culturellement dévastateur, utilise comme armes de lutte des outils pourtant rendus invisibles et archaïques dans l'aveuglante clarté des « lumières » d'un siècle laïc, rationnel et désenchanté. Mais elles sont également inséparables de cette inflexion que le mar-

[39] Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, pp. 21-22.

xisme romantique et messianique de Walter Benjamin a donné à la notion même d'*image*, puisque celle-ci permet d'en élaborer le paradigme historique : à la manière de l'*image dialectique* benjaminienne, les images-lucioles sont à considérer comme l'ouvroir esthétique et iconologique capable d'engager la résistance d'une « tradition des opprimés », plus que jamais menacée en ces temps de « génocide culturel », tradition qui puise dans l'obscur passé des réponses religieuses qui furent données aux grands problèmes de la civilisation humaine.

Dans *Les Murs de Sana'a* (1971), c'est bien « au nom des hommes simples que la pauvreté a gardé purs », « au nom de la grâce des siècles obscurs » et « au nom de la scandaleuse force révolutionnaire du passé » que Pasolini enjoint les autorités officielles de l'UNESCO à sauvegarder les ruines de la capitale yéménite **[fig. 39-40]**. Cette conception déphasée, anachronique et, au fond, romantique, de l'engagement tout comme du rapport politiques à l'histoire devait trouver chez le poète et cinéaste italien une formulation singulière, qui nous dit bien le paradoxe d'un marxisme désormais conduit à extraire du passé et de ses traditions, fussent-elles religieuses, la « force » et la puissance d'une critique renouvelée de la civilisation capitaliste. Ces images-lucioles, enfin, seront donc à considérer comme des « forces du Passé », selon le sens que Pasolini donnait à cette expression et qu'il appliquait à sa propre personne :

> Je suis une force du Passé.
> Mon amour ne réside que dans la tradition.
> Je viens des ruines, des églises,
> des retables, des villages
> abandonnés dans les Apennins ou les Préalpes,
> où ont vécu mes frères.
> […] Monstrueux, celui qui est né
> des entrailles d'une morte.
> Et moi, fœtus adulte, je rôde
> plus moderne que tout moderne
> pour trouver des frères qui ne sont plus.[40]

[40] Pier Paolo PASOLINI, *Poésie en forme de rose*, trad. R. de Ceccatty, Paris, Rivages poche, 2015, pp. 75-77.

4) Une politique de la survivance : la notion d'inversion dans la science warburgienne de la culture

C'est un fossile inexpressif des temps passés, qui maintenant
toutefois a d'autres valeurs et d'autres références.

— Pier Paolo PASOLINI, *Pétrole* (1973-1975)

L'*image dialectique* benjaminienne a donc fourni à notre paradigme historico-esthétique son principal fondement historique. Reste à déterminer son fondement esthétique, c'est-à-dire les formes que pourrait prendre cette « scandaleuse force révolutionnaire du passé » dans des films qui, réalisés durant le moment où Pasolini localisait le processus destructeur de la « disparition des lucioles », prendraient acte des constats impliqués par le diagnostic pasolinien. Il s'agira, au fond, d'évaluer sous quelles conditions de visibilité particulières un certain nombre d'œuvres se réclamant du marxisme ou du communisme, ont pu élaborer cet engagement politique vers l'avenir, tourné en même temps vers les strates les plus archaïques du passé et de la tradition.

Offrir à l'image la capacité de condenser en elle des couches temporelles composites, dans le but à la fois de faire éclater le champ historiographique qui l'appréhende mais aussi de décharger le potentiel de lisibilité historique (et politique) qu'elle peut receler en elle : voici un paradigme qui s'était déjà trouvé au cœur d'une recherche singulière, tentée, en Allemagne déjà, et quelques années avant que Benjamin ne théorise son « image dialectique », dans le champ de l'histoire de l'art. Dans son « Apostille[1] » de 1983 à son article sur la « science sans nom », inventée à la fin du XIX^e^ siècle par Aby Warburg, Giorgio Agamben considérait que la « recherche hétérodoxe » menée par Walter Benjamin autour du

[1] Giorgio AGAMBEN, « Aby Warburg et la science sans nom » (1975), *La Puissance de la pensée. Essais et conférences*, trad. J. Gayraud et M. Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2006, p. 126.

concept d'image dialectique était sans doute l'une des seules « issues fécondes » de l'héritage de pensée warburgien autour du concept de « survivance ».

Nachleben venait ainsi désigner, dans l'appareil conceptuel forgé par Aby Warburg, la façon dont des tensions expressives ou tragiques, à l'œuvre dans les images, avaient pu se déposer dans des formes graphiques ou gestuelles archétypales – ce qu'il nommait des « formules de pathos » *(Pathosformeln)* – pour ensuite se transmettre, survivre et migrer dans des régimes culturels ou iconiques éloignés de leur lieu de naissance iconographique. Warburg considérait ainsi les images moins comme des objets appartenant à un progrès historique téléologique, fait d'inspirations, d'influences ou de courants stylistiques, que comme des « dynamogrammes », ou de véritables « champs de forces », c'est-à-dire comme des sortes de « commutateurs » entre passé et présent[2], dont la fonction serait au fond d'intensifier et de dynamiser ce que l'humain tente d'inscrire au cœur de ses productions artistiques.

Il s'agissait, d'abord, d'effectuer une tâche d'ouverture historique, et, en postulant la coexistence, en une image, de temporalités multiples, de faire éclater le champ historiographique d'une histoire de l'art que Warburg trouvait bien trop « esthétisante[3] ». Mais il s'agissait encore, et particulièrement en des moments de crises, de déplacer le problème de l'iconologie vers des problématiques bien plus élargies, en direction des rives anthropologiques et culturelles de la civilisation humaine, de ses problèmes vitaux et de ses moments critiques. Karl Sierek a bien montré comment les travaux warburgiens sur « la divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther » avaient pu servir de prétexte à Warburg pour « développer une réflexion sur la situation de son propre temps » : l'Allemagne des temps luthériens, mais aussi l'Allemagne du temps de Warburg,

---

2 Karl SIEREK, *Images-oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*, trad. P. Rusch, Paris, Klincksieck, 2009, p. 46 et p. 17.

3 Aby WARBURG, « Souvenirs d'un voyage en pays pueblo. Notes inédites pour la conférence de Kreuzlingen sur "le rituel du serpent" » (1923), trad. S. Müller, dans Philippe-Alain MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement* (1998), Paris, Macula, 2012, p. 277.

toutes deux considérées par Sierek comme un « présent agité de luttes sociales et politiques[4] ».

Les concepts esthétiques forgés par Aby Warburg révèlent donc également une mission qui s'insère, quant à elle, sur le domaine de l'histoire, de l'anthropologie et de la politique, au fond sur le destin de l'espèce humaine : il ne s'agit encore rien de moins que de transformer les potentialités historiques de l'image en un mouvement visible. C'est-à-dire que certaines énergies gestuelles, et la longue tradition mémorielle dont elles sont issues, peuvent se faire, et se penser, comme des images du temps historique. Comme s'en était encore avisé Karl Sierek, *Nachleben* et *Pathosformel* engagent la force mnésique, expressive ou pathétique de certains gestes ou de certains motifs à « ancrer dans l'image la culture du conflit de son époque[5] ». L'historien d'art hambourgeois nous enjoignait donc finalement à considérer dans toute sa portée l'imbrication intime qui existe, dans certaines images, entre leur historicité et leur dynamicité, et à relever que la potentialité historique de ces images peut très bien se fixer dans des détails qui procèdent de ce caractère dialectique, dans des localités figuratives sédimentées et condensées, dans des « stases oscillantes » au creux desquelles peut se manifester une certaine temporalité paradoxale : « L'image n'est plus seulement *pleine de mouvement*, elle est aussi *chargée d'histoire.*[6] »

Les notions façonnées par Warburg, juste avant que n'éclate la Première Guerre mondiale, étaient donc elles aussi venues désigner, sur le plan esthétique, iconographique et figuratif, ces cristaux énergétiques où se rencontrent, se mêlent et s'entrechoquent à la fois la plasticité des temps passés (imprimée dans une mémoire d'où puisent toujours les expressions contemporaines de l'art) et l'affectivité des temps présents, qui a commandé que de tels motifs survivent et reviennent à nouveau, du plus profond souvenir rituel, plastique et traditionnel, scintiller sous nos yeux. Le concept warburgien de survivance *(Nachleben)* peut donc être considéré non seulement comme cette pliure temporelle qui permet à la virulence pathé-

---

4 Karl SIEREK, *op. cit.*, p. 71.

5 *Ibid.*, p. 126.

6 *Ibid.*, p. 132.

tique du passé de se transmettre aux temps présents, mais également comme cet événement sensible et dialectique qui ouvre l'analyse iconographique des images à l'exploration de régions plus élargies : celles des empreintes énergétiques ou anthropologiques qu'une civilisation ou une époque données impriment dans leur culture figurative[7].

En considérant et présentant la notion de *Nachleben* à la manière d'un simple héritage, transmis de façon plus ou moins fidèle au travers des époques temporelles, des styles artistiques et des contextes de civilisation, les premiers commentateurs de l'œuvre de Warburg (Panofsky au premier chef[8]) n'ont pas seulement corrompu ce qui demeure l'intérêt primordial de l'appareillage conceptuel warburgien : cette dimension anthropologique et historique, ainsi que le caractère dialectique, anachronique et intempestif d'une science des survivances capable de faire éclater le temps de l'histoire et des images[9]. Ils ont également durablement associé l'entreprise intellectuelle et les notions forgées par l'historien de Hambourg à une *doxa* statique qui a mis plusieurs années à s'effondrer : l'idée d'un Warburg stérilement fasciné par un passé idéaliste, fondateur d'une « science sans nom » qui, obnubilée par sa recherche maniaque d'une prétendue pureté originaire, s'avèrerait quant à elle totalement neutre et, surtout, politiquement désintéressée.

Nombreux sont les travaux qui, depuis, ont enfin permis de dépasser cette idée reçue et de rendre à la *Kulturwissenschaft* warburgienne son essentielle connexion au champ du politique. En Allemagne, la *Warburg-Haus*, lieu originel de la K.B.W. avant son déménagement vital à Londres en 1933, a fièrement accueilli le projet de recherche « Iconographie politique », lancé en 1991 par le département d'histoire de l'art de l'université de Hambourg. Ce projet, initialement conçu

---

7 Aby WARBURG, « La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther » (1920), *Essais florentins*, trad. S. Müller, Paris, Klincksieck, 2002, p. 310.

8 Voir par exemple Erwin PANOFSKY, *Les Primitifs flamands* (1953), trad. D. Le Bourg, Paris, Hazan, 2010, p. 49, où la « formule de pathos » warburgienne est citée, mais à propos d'un répertoire médiéval dont le caractère serait déterminé par « une interprétation vitaliste et organiciste de la nature humaine ». Sur cette correction « néo-kantienne » des notions forgées par Warburg, voir aussi Diane H. BODART, « Préface », dans *Id.*, *Titien. Questions d'iconographie* (1969), trad. E. Hazan, Paris, Hazan, 2009, p. XIII.

9 Voir Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, notamment pp. 12-13 ; et *Id.*, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, pp. 91-102.

comme réorganisation des matériaux visuels, photographiques et artistiques du département selon de nouvelles catégories sociales, culturelles et politiques, a très rapidement conduit à la publication de nombreux ouvrages sur le sujet de la mise en images du politique et a explicitement revendiqué sa filiation avec les travaux d'Aby Warburg, en postulant l'iconologie d'obédience warburgienne comme son cadre méthodologique de référence[10].

En France, depuis le début des années 1990, les travaux pionniers de Georges Didi-Huberman ont également fait des *Pathosformeln* et de leurs survivances les outils principaux d'une réflexion politique sur les images de l'art, qu'elles soient de peinture ou de cinéma[11]. Au Royaume-Uni, Matthew Rampley a lui aussi tenté de rendre à l'œuvre de Warburg sa résonance politique par le biais, notamment, de son rapprochement avec les recherches menées par Walter Benjamin sur les « passages » parisiens[12] ; et il a même été possible de voir dans l'approche de Warburg une anticipation pionnière des critiques féministes sur la logique phallocentrique des sciences humaines[13]. Il est donc maintenant admis que la question politique a été laissée ouverte par Warburg lui-même à la toute fin de sa vie, par exemple dans les toutes dernières planches de son ultime projet resté, par définition, inachevé, le désormais célèbre *Atlas Mnémosyne*.

---

[10] Voir par exemple Uwe FLECKNER, Martin WARNKE, Hendrik ZIEGLER (ed.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, 2 vol., Berlin, C. H. Beck Verlag, 2011.

[11] Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'Œil de l'histoire, 6*, Paris, Éditions de Minuit, 2016.

[12] Matthew RAMPLEY, « Archives of Memory: Walter Benjamin's *Arcades Project* and Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas* », dans Alex COLES (ed.), *The Optic of Walter Benjamin*, vol. 3, Black Dog Publishing, 1999 ; *Id.*, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2000.

[13] Voir l'article de Margaret IVERSEN, « Retrieving Warburg's Tradition, *Art History*, vol. 16, n°4, décembre 1993. D'autres recherches ont cependant proposé une toute autre interprétation. Par exemple, en dénonçant l'inconséquence politique de Warburg lors de son voyage au Nouveau-Mexique, la dimension sommaire de son approche de la culture indienne et son incapacité à apercevoir le terreau insurrectionnel d'Oraibi : voir David FREEDBERG, « Le masque de Warburg. Une étude sur l'idolâtrie », trad. M. Boidy et A.-L. Renon, dans Emmanuel ALLOA (éd.), *Penser l'image II. Anthropologies du visuel*, Dijon, Les Presses du Réel, 2015. Ou encore, en postulant que la redécouverte de Warburg en Allemagne lors des années 1990, et l'hypertrophisation accomplie sur son unique versant anthropologique, serait l'une des causes du recul de l'histoire de l'art allemande par rapport à la dimension radicale, politique et marxiste qui la caractérisait dans les années 1970 : voir Otto WERCKMEISTER, « The Turn from Marx to Warburg in West German Art History, 1968-1990 », dans Andrew HEMMINGWAY (ed.), *Marxism and the History of Art, from William Morris to the New Left*, Londres, Pluto, 2006, pp. 213-220. Malgré leur dimension négative, ces travaux ont toutefois, eux aussi quoiqu'à leur manière, rappelé le point aveugle – politique – qui a surtout dominé dans l'approche et la réception des travaux warburgiens jusqu'aux années 1990.

L'observation plus profonde de ses travaux laisse néanmoins apparaître une prise en compte du politique qui s'est jouée dès les premiers écrits de sa carrière, qu'il s'agisse d'un intérêt renouvelé pour les usages politiques de l'imagerie artistique ou d'une attention aiguë à la façon dont le savoir sur les images et la culture de la Renaissance peut informer le contexte politique qui lui était contemporain. Restituer aux processus et aux mécanismes de survivance warburgiens le lien étroit qui les connecte au champ politique ne peut qu'intéresser le cinéma, art qui s'est bien souvent trouvé pensé dans son homologie avec l'histoire[14] ou dans son efficacité politique, et où les survivances de motifs et de gestes issus des longues durées de la tradition picturale vont de pair avec la mise au jour de leurs attaches aux problèmes fondamentaux de la pensée humaine, qu'ils soient éthiques, théologiques, anthropologiques ou, évidemment, politiques[15].

**
*

Horst Bredekamp ne pouvait être plus clair lorsqu'il affirmait l'importance séminale des travaux warburgiens pour la *Bildwissenschaft* contemporaine, tout autant intéressée par les retables du Quattrocento que par les visuels de la propagande politique : l'article de Warburg sur « La divination païenne et antique… », affirmait-il, « est devenu un texte fondateur, non seulement pour l'iconographie politique mais aussi pour l'histoire des *visual media*[16] ». L'historien de l'art hambourgeois l'avait lui-même reconnu : « L'intérêt artistique des historiens de l'art ne peut s'exempter des courants souterrains *(undercurrents)* politiques, sociaux et pra-

---

[14] Voir par exemple Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand* (1947), trad. C. B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 81 ; ou, plus récemment, Jacques RANCIÈRE, « L'historicité du cinéma », dans Antoine DE BAECQUE, Christian DELAGE (dir.), *De l'histoire au cinéma* (1998), Bruxelles, Éditions Complexe, 2008, p. 45.

[15] À ce sujet, voir Luc VANCHERI, *Fatima de Philippe Faucon : Scènes de la vie éthique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2019, pp. 10-15.

[16] Horst BREDEKAMP, « A Neglected Tradition? Art History as *Bildwissenschaft* », *Critiqual Inquiry*, Vol. 29, n°3, Spring 2003, p. 423 (je traduis).

tiques[17] ». Et en effet, dès ses premiers travaux de 1895 sur les *Intermezzi* célébrant le mariage entre Ferdinand de Médicis et Christine de Lorraine, Warburg pouvait déjà se concentrer sur la façon dont l'expression visuelle de l'art était utilisée comme célébration et légitimation d'une union dynastique[18].

Dès lors, il sera possible de déplier la connexion des études warburgiennes au champ politique selon trois modalités : d'abord, une sensibilité à la résonance socio-politique de certaines dimensions de l'histoire culturelle renaissante ; ensuite, l'approche de certains épisodes où l'art se voit directement impliqué dans l'environnement politique des quatorzième et quinzième siècles ; et enfin – modalité sans doute la plus féconde pour notre perspective – l'intégration directe d'événements politiques contemporains à la matière première de ses recherches sur l'art et les images de la Renaissance. Warburg pouvait ainsi révéler l'intense rôle politique joué par la figure artistique d'Alexandre le Grand : en s'affirmant comme motif de conquête militaire et politique, utilisé à la fois par le sultan Mehmet II et la cour bourguignonne, le motif jouait comme emblème du conflit politique entre l'Europe et l'Asie[19]. Il pouvait encore examiner certains aspects de l'iconographie militaire romaine et évaluer ses différents remplois à l'époque renaissante[20]. Analysant les images de divination produites à l'époque de Luther, il pouvait enfin montrer comment il avait été fait de certains signes astrologiques une interprétation politique, permettant de les transformer en armes d'agression[21].

Mais, comme l'ont bien montré Georges Didi-Huberman, Karl Sierek ou encore Charlotte Schoell-Glass, à propos notamment du texte sur Luther, l'interprétation warburgienne des images anciennes n'était presque jamais exempte d'une réflexion conjointe sur les temps contemporains et les crises socio-politiques

---

[17] Aby WARBURG, cité dans Matthew RAMPLEY, « Aby Warburg, *Kulturwissenschaft*, Judaism and the Politics of Identity », *The Oxford Art Journal*, Vol. 33, n°3, 2010, p. 320 (je traduis).

[18] *Id.*, « The Theatrical Costumes for the Intermedi of 1589 » (1895), *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of European Renaissance*, Los Angeles, Getty Research Institute, 1999.

[19] *Id.*, « Airship and Submarine in the Medieval Imagination » (1913), *ibid.*

[20] *Id.*, « L'entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance » (1914), *Essais florentins*, *op. cit.*

[21] *Id.*, « La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther », *op. cit.*, p. 310.

qui les traversent : ainsi, l'utilisation politique des décans astrologiques par Luther et Melanchthon au temps de la Réforme ne pouvait que renvoyer, dans l'esprit inquiet de Warburg lui-même, à l'imagerie propagandiste qu'avait généré la Première Guerre mondiale[22]. Cette connexion entre le présent du politique et le passé de l'art s'est faite chez Warburg sous deux espèces principales : la collecte de matériaux contemporains documentant des faits politiques et historiques modernes, et l'intégration d'images photographiques contemporaines parmi les reproductions picturales des planches noires de *Mnémosyne*.

C'est là considérer, dans un premier grand mouvement, qu'à l'instar des « formules de pathos » renaissantes, les événements politiques contemporains s'insèrent aussi dans une vaste chaîne culturelle et historique – au fond, anthropologique, comme j'aurai l'occasion de le développer dans un autre chapitre – dont ils ne sont que l'un des nombreux maillons. Cette chaîne permet d'en expliquer le sens, ou, tout du moins, de restituer le fonds complexe de modèles culturels et anthropologiques qui les rend possibles, et à la lumière duquel il ne peuvent plus être considérés comme des îlots isolés, fruits des hasards de l'histoire ou d'une volonté politique exceptionnelle, mais plutôt en tant qu'étapes, plus ou moins positives, plus ou moins définitives, dans ce long combat sans cesse rejoué, selon Warburg, par l'humanité : sa distanciation par rapport au monde païen de la superstition[23].

En s'insérant dans une grammaire figurative à la croisée d'une historicité anadyomène et d'une psychologie des émotions, les gestes et les faits du monde politique contemporain viennent ainsi éclairer un certain nombre de problèmes déjà repérés dans l'art et la culture de la Renaissance, et confirment l'idée que c'est ensemble que doivent être pensés l'histoire des œuvres d'art, les gestes que celles-ci inventent et déploient, et l'histoire du psychisme humain, les sociétés et les com-

---

[22] Voir Charlotte SCHOELL-GLASS, *Aby Warburg and Anti-Semitism. Political Perspectives on Images and Culture*, trad. S. Pakucs Willcocks, Détroit, Wayne State University Press, 1998, p. 120 ; Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante*…, *op. cit.* ; et Karl SIEREK, *op. cit.*, p. 71.

[23] Sur cette lutte comme fondement de l'iconologie anthropologique warburgienne, voir notamment Andrea PINOTTI, « Archéologie des images et logique rétrospective. Note sur le "Manétisme" de Warburg » [en ligne], *Images Re-Vues*, hors-série n°4, 2013, consulté le 18 octobre 2019 (Disponible sur : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/3043>, et Maurizio GHELARDI, *Aby Warburg et la "lutte pour le style"* (2012), trad. J. Nicolas, Paris, L'Écarquillé, 2016.

munautés que celui-ci fonde puis défait. C'est ainsi que les deux dernières planches de l'*Atlas Mnémosyne* devaient se singulariser par l'apparition, en leur sein, d'un matériel relativement inédit dans la pratique contemporaine de l'histoire de l'art, quoique parfaitement congru à la volonté warburgienne de s'attarder plus précisément sur la question de l'imagerie politique.

Dans les planches 78 et 79, en effet, Warburg a intégré à ses habituels matériaux artistiques des photographies qui documentent des événements contemporains, dans lesquels il voyait une importance politique fondamentale : la signature du traité du Latran, le 11 février 1929, entre l'Italie fasciste de Mussolini et l'Église catholique du pape Pie XI ; et la ratification des accords de Locarno, le 1er décembre 1925, entre Aristide Briand, Hugh Chamberlain et Gustav Stresemann. On sait que Warburg était à Rome au moment de la cérémonie de 1929, et le discours qu'il tint à ses collègues, inquiets de l'avoir perdu, lors de sa réapparition après de longues heures d'absence, dit beaucoup sur sa manière de concevoir les faits politiques modernes comme les ultimes maillons de problèmes symboliques et anthropologiques déjà aperçus dans les œuvres de l'art et de la culture humaines :

> Dans cette marée humaine, "*povero me*" : voyant que le temps gris semblait se maintenir, je me suis dit qu'un historien et psychologue du symbole serait bien bête de manquer un tel spectacle sur la place Saint-Pierre.[24]

On doit à Charlotte Schoell-Glass d'avoir magistralement déplié la cohérence iconologique et la signification politique complexes de l'agencement singulier proposé par cette ultime planche 79, en la considérant comme la page d'un manuscrit médiéval glosé : les reproductions s'entourant autour du sujet principal, de façon concentrique, comme autant de commentaires[25]. Le traité du Latran résolvait la tension existant entre l'État italien et la papauté après la violente annexion de territoires ecclésiastiques, en offrant au pape un pouvoir politique par l'indé-

---

[24] « Journal romain de la K.B.W. » (1928-1929), dans Aby WARBURG, *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-29*, trad. S. Zilberfarb, Paris, Les Presses du Réel/L'Écarquillé, 2011, p. 76.

[25] Voir Charlotte SCHOELL-GLASS, *Aby Warburg and Anti-Semitism…*, *op. cit.*, pp. 152-164 ; et *Id.*, « Aby Warburg's Late Comments on Symbol and Ritual », *Science in Context*, vol. 12, n°4, 1999, pp. 631-640.

pendance de la Cité du Vatican et la reconnaissance officielle du catholicisme comme religion d'État, et en garantissant en retour la non-intervention de l'Église dans les affaires politiques italiennes. Qu'est-ce qu'un collage documentaire à propos d'un tel événement historique peut-il bien avoir à faire avec un projet d'histoire de l'art ? On sait que Warburg avait vu dans cet acte de résignation, de la part de l'Église, de son pouvoir physique, un moment d'une importance symbolique extrême, le repli du pape s'y faisant un autre de ces maillons sur le long chemin de l'humanité vers la culture rationnelle : alors même que l'Église renonce au pouvoir militaire et à la violence, naît l'espoir d'une fin des massacres à connotation religieuse[26].

Mais ce n'est qu'en confrontant l'événement politique moderne à des reproductions issues du domaine artistique que Warburg parvient à révéler le fonds anthropologique qui relie cette situation contemporaine aux ancestrales notions de symbole, de communion et de sacrifice, et la fragilité extrême des progrès de l'humanité : couplées aux images modernes de processions fascistes, d'accidents de train et de rituels sacrificiels japonais, la *Messe de Bolsena* de Raphaël et la *Communion de saint Jérôme* de Botticelli révèlent une thématique sacrificielle toujours centrale au sein de nos sociétés dites rationnelles **[fig. 41]**. Si le sacrifice eucharistique était censé supplanter définitivement les archaïques sacrifices sanglants, leur résurgence est pourtant loin d'être à jamais exclue, comme le prouvent les triomphes du Duce et ses réactualisations fascistes de l'Antiquité, ou les résurgences pathologiques de la thématique sacrificielle dans la propagande antisémite[27].

Dans la mesure où ils en poursuivent, accomplissent ou simplement réaffirment les grandes thématiques essentielles, c'est notamment dans les événements politiques contemporains que Warburg aura donc pu trouver un facteur explicatif des œuvres de l'art antiques et renaissantes : c'est ainsi, déjà, que l'histoire de l'art se mue en « histoire de la culture » capable de retracer la manière dont un motif artistique est également le vecteur d'une réponse psychologique à une situation po-

---

[26] *Id.*, « Aby Warburg's Late Comments on Symbol and Ritual », *art. cit.*, p. 636.

[27] Voir Gino QUERINI, « On the Political Use of Images. Some Reflections on the Last Panels of Aby Warburg's Mnemosyne Atlas », *Studies in Visual Arts and Communication*, vol. 2, n°2, 2015, p. 9.

litico-historique donnée. Charlotte Schoell-Glass peut ainsi proposer l'hypothèse selon laquelle les craintes de Warburg à l'égard de la situation politique en Allemagne et en Europe au tournant du XX^e^ siècle seraient au fondement de sa façon inédite de poser les yeux sur les œuvres d'art et leur histoire. C'est, au fond, l'attitude politique et historique de ses contemporains qui expliquerait, en retour, l'attitude de Warburg face aux images[28] :

> L'intérêt de Warburg pour le sacrifice résulte-t-il de l'utilisation contemporaine du thème par les propagandistes racistes et antisémites ? […] sa vision des *Pathosformeln* (qu'il a comprises à la fois comme symbole de libération et comme symbole du règne de la violence) doit-elle quelque chose à sa perception intense de la menace meurtrière qui pèse sur la vie des Juifs au sein des sociétés civilisées ?[29]

Cela ne veut pas dire, bien sûr, que les œuvres de l'art n'auraient rien à dire en retour sur les situations politiques contemporaines : tout l'intérêt de la *Kulturwissenschaft* warburgienne semble en effet résider dans ce mouvement de réciprocité qu'elle engage entre les documents artistiques du passé et les documents modernes du présent, chacun pouvant projeter sur les autres leur lumière. C'est donc ensuite, dans un second grand mouvement, considérer que ces mêmes gestes et motifs artistiques ne vont pas sans diriger, en retour, sur les événements contemporains, leur faisceau explicatif, en rendant palpables les grands problèmes de la pensée et les ressorts anthropologiques majeurs qui fondent, détruisent et refondent les communautés humaines. Dans la foisonnante documentation recueillie par Warburg au long de sa vie se trouvent ainsi de très nombreux matériaux contemporains, qui

---

[28] David Freedberg, en notant ce paradoxe selon lequel Warburg, pourtant profondément engagé contre l'antisémitisme contemporain, s'est montré relativement indifférent aux images issues de la symbolique juive (il faudra attendre la conférence sur le « Rituel du serpent » pour qu'apparaissent dans son œuvre certains motifs vétérotestamentaires), propose une interprétation similaire. L'intérêt artistique de Warburg pour des époques aux mentalités contradictoires, faites essentiellement d'« identités divisées *(split identities)* » (Matthew RAMPLEY, « Aby Warburg: *Kulturwissenschaft*, Judaism and the Politics of Identity », *art. cit.*, p. 331) serait un cas de refoulement, son identité juive informant sa recherche d'une façon déplacée et ses travaux sur la Renaissance italienne jouant le rôle d'une activité de déplacement. Voir David FREEDBERG, « Pathos at Oraibi: What Warburg Did Not See », dans Claudia CIERI VIA, Pietro MONTANI (eds.), *Lo Sguardo di Giano, Aby Warburg fra tempo e memoria*, Turin, Aragno, 2004.

[29] Charlotte SCHOELL-GLASS, « Aby Warburg: Forced Identity and "Cultural Science", dans Catherine M. SOUSSLOFF (ed.), *Jewish Identity in Modern Art History*, Berkeley, University of California Press, 1999, pp. 222-223 (je traduis).

jouent le rôle de témoins des crises socio-politiques vécues par les temps présents. C'est encore à Charlotte Schoell-Glass que l'on doit d'avoir repéré la thématique principale de ces matériaux, qui devait intéresser Warburg à plus d'un titre : l'anti-sémitisme. Outre le fait d'offrir à Warburg l'image d'un érudit en contact permanent avec l'atmosphère politique de son époque, ces documents (coupures de presse, photographies modernes ou timbres-poste) intéressent notre perspective par la manière dont ils interagissent avec la matière première même des recherches de Warburg en tant qu'historien de l'art, soit l'art et ses images, de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance.

[fig. 41] Aby Warburg, *L'Atlas Ménmosyne* (planche 79, 1929)

Dans les archives de l'Institut, ou, comme on vient de le voir, dans les planches de l'Atlas, un grand nombre de documents visuels, journalistiques et de livres sur l'antisémitisme, sur le racisme, sur le pangermanisme et sur ses idéologies politiques connexes se sont ainsi trouvés rassemblés par Warburg depuis 1900, et intégrés fermement au système de classement des livres et des archives de sa bibliothèque. La boîte de fichiers sur la « danse primitive *(Ur-Tänze)* », par exemple, comporte un ensemble de catégories où, parmi les antiques « sacrifices humains », « danse de l'épée » ou « eucharistie », se trouvent également de plus contemporains « meurtres rituels », rassemblant des coupures de presse sur des incidents récents liés à des accusations d'assassinats rituels par des Juifs, ce qui conduisit, au tournant du siècle, à une recrudescence de pogroms en Europe orientale et même en Allemagne[30]. Les événements politiques contemporains, terribles et inquiétants pour l'historien humaniste d'origine juive, sont ainsi re-situés dans une chaîne problématique d'événements mythiques, religieux et anthropologiques dont ils s'affirment comme une nouvelle occurrence moderne, dans l'espoir secret que ces derniers puissent mettre en lumière les forces cachées, dissimulées dans la société actuelle.

Dès lors, il n'est pas interdit de voir dans la conférence sur « Albert Dürer et l'Antiquité italienne[31] », non seulement l'endroit même où allait être publiquement conceptualisée, pour la première fois, la notion de *Pathosformel*[32], mais également la mise au jour de motifs qui dépassent le simple cadre formel ou stylistique de l'histoire de l'art pour attester d'une véritable réalité politique et culturelle, valable dans le même temps pour l'époque renaissante tout comme pour les temps contemporains de Warburg. Le remploi, par Mantegna et Dürer, d'images de morts et de démembrements rituels empruntés au fonds barbare de l'Antiquité posséderait un référent indirect, expression d'un courant psychique profondément enraciné : l'antisémitisme et la violence anti-juive – dont la recrudescence au tour-

---

30 *Ibid.*, p. 222.

31 Aby WARBURG, « Albert Dürer et l'Antiquité italienne » (1906), *Essais florentins*, *op. cit.*, pp. 161-165.

32 Charlotte SCHOELL-GLASS, « La mort d'Orphée ou le retour de la bestialité : Aby Warburg et l'antisémitisme », *Revue germanique internationale*, n°17, 2002, pp. 120-121.

nant du siècle ne pouvait laisser Warburg indifférent –, conséquemment conçus comme poursuivant une impulsion primaire déjà présente en germe dans les récits monstrueux de la mythologie gréco-romaine[33]. Un problème politique contemporain – la violence antisémite – est donc considéré dans le cadre élargi d'une théorie de la culture, comme l'irruption d'une impulsion dionysiaque déjà documentée par l'histoire de l'art.

[fig. 42] Albrecht Dürer, *La Mort d'Orphée* (Hambourg, Kunsthalle, 1494)
[fig. 43] Maître anonyme ferrarais, *La Mort d'Orphée* (Hambourg, Kunsthalle, c. 1470)

Ernst Gombrich, pourtant généralement peu prolixe à propos des connotations politiques de l'entreprise warburgienne, notait déjà dans sa biographie intellectuelle les « parallèles modernes » des travaux de Warburg et leur association étroite avec l'actualité de l'époque[34]. Charlotte Schoell-Glass, quant à elle, a retrouvé dans les archives manuscrites de la conférence sur Dürer l'un de ces « parallèles modernes », resté invisible dans la version publiée, mais jetant pourtant une

33 Voir Matthew RAMPLEY, « Aby Warburg: *Kulturwissenschaft*, Judaism and the Politics of Identity », *art. cit.*, p. 321.

34 Ernst GOMBRICH, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle*, trad. L. d'Azay, Paris, Klincksieck, 2015, p. 150.

lumière fondamentale sur cette intrication, chez Warburg, entre les formules pathétiques des œuvres de l'art et les troubles politiques des temps contemporains[35]. Dans le dossier, aux côtés des reproductions bien connues des gravures de Dürer, des vases antiques grecs et du dessin mantegnesque représentant la mort d'Orphée, démembré par les Ménades **[fig. 42-43]**, Warburg avait en effet adjoint une coupure de presse. L'article, tiré du *Frankfurter Zeitung* du 6 décembre 1905, et titré « La Révolution en Russie. Une atrocité commise par les cosaques », relate l'horrible massacre d'une jeune institutrice russe par l'armée tsariste, accusée de sympathies révolutionnaires et d'origines juives. Au crayon, à côté du titre, Warburg avait écrit de sa main : « La mort d'Orphée. Le retour de l'éternelle bestialité, semblable à elle-même, nom *homo sapiens*[36] ».

C'est donc par le truchement du mythe d'Orphée que le report journalistique d'une atrocité contre-révolutionnaire commise à l'Est parvient à trouver sa signification : non pas en tant qu'événement isolé, mais bien plutôt au titre de nouvelle manifestation contemporaine d'un ensemble de questions relatives à la violence rituelle et à la psychologie historique, déjà repérées par Warburg par le biais de son travail d'historien de l'art. Le pogrom de Stavropol s'affirme ainsi comme la manifestation contemporaine et la « re-mythologisation » du récit d'Orphée : mourir déchiqueté n'est plus seulement réservé aux héros mythologiques, mais s'affirme plutôt comme un sort que peuvent également subir, au début du XX^e^ siècle, « les intellectuels et les juifs[37] ». La haine du juif, problème politique contemporain s'il en est, est ainsi ramenée à sa raison anthropologique, comme indicateur d'une barbarie primitive toujours capable de se voir réactivée par les contingences historiques, ou transposée à une autre minorité.

---

35 Charlotte SCHOELL-GLASS, *Aby Warburg and Anti-Semitism*…, *op. cit.*, pp. 50-55.

36 *Id.*, « La mort d'Orphée ou le retour de la bestialité : Aby Warburg et l'antisémitisme », *art. cit.*, pp. 120-121.

37 Le meurtre rituel de l'institutrice juive par les cosaques, du reste, était loin d'être la seule occurrence moderne de la haine anti-juive documentée et archivée par Warburg, qui recueillit également de nombreux documents sur un certain nombre de faits récents, responsables de la recrudescence des actes de violence antisémite. Voir Matthew RAMPLEY, « Aby Warburg: *Kulturwissenschaft*, Judaism and the Politics of Identity », *art. cit.*, p. 332.

C'est donc sa relecture à l'aune d'un motif pictural, conçu comme patrimoine héréditaire d'énergies psychiques et solution figurative trouvée à un certain problème de la pensée humaine, qu'est compris le fait politique contemporain ; en d'autres termes, c'est en confrontant les faits politiques modernes à la mémoire sociale et visuelle dont les gestes de l'art sont aussi les dépositaires, que Warburg imaginait saisir les fractures et les contradictions de la civilisation européenne de son temps. Cette intrication, au cœur même des archives warburgiennes, entre les mythes antiques et la violence politique contemporaine nous conduit au cœur même du projet de Warburg et de ses implications pour une pensée du champ politique à l'œuvre dans les images de l'art, qu'elles soient picturales ou cinématographiques : les motifs et les gestes de la culture visuelle et artistique occidentale, loin de n'être que les stables attributs iconographiques dépositaires d'une signification codifiée, doivent également être compris en fonction du rôle essentiel qu'ils jouent dans une histoire des civilisations entendue, par Warburg, comme une lutte fondamentale pour l'équilibre. C'est donc aussi en tant que phénomènes culturels et instruments d'orientation, capables dès lors d'informer voire de déterminer les réponses proposées par la modernité aux mêmes problématiques, que doivent être appréhendés les récits mythiques et leur mise en image – en gestes – par les artistes antiques et renaissants.

C'est ainsi que les avancées conceptuelles et épistémologiques de la science warburgienne semblent toujours se détacher sur le fonds d'une appréhension renouvelée des contingences historiques et socio-politiques qui président à son époque. À la base de la manière warburgienne de scruter les images et l'histoire de l'art, et au fondement de sa *Kulturwissenschaft*, se trouveraient donc ses craintes en regard de l'évolution de la situation politique en Allemagne et dans l'Europe de son temps. La conférence de 1906 sur Dürer, où l'essentielle notion de *Pathosformeln* se voit théorisée pour la première fois, engage en effet un tournant important au sein des travaux de Warburg : on passe des « accessoires en mouvement » chez Botticelli, où le motif survivant se voit envisagé positivement, à l'aune de ses potentialités vitales et de sa capacité à amener le mouvement de la vie dans l'image, à des représentations de mise à mort violente où le retour du pathos ne va pas,

comme on l'a vu, sans laisser insister une inquiétude profonde quant à l'esprit politique du temps contemporain.

C'est donc aussi sur un tel décor, celui d'une connexion au temps présent, que se détache la *Pathosformel*, notion maîtresse de l'appareillage conceptuel warburgien. De même, les derniers travaux de Warburg autour de Giordano Bruno et Édouard Manet font état d'une même évolution thématique, couplée à une attention similaire – inquiète – envers l'état politique du monde : dans *Miroirs de faille*, à l'endroit même où « le lecteur voit affleurer à de nombreuses reprises […] des réflexions politiques au cœur même du projet iconologique[38] », au problème de la survivance de l'antique à l'époque renaissante vient s'articuler celui d'une interrogation plus vaste quant à l'émergence du cosmos. Warburg y constate certes la survivance d'un motif antique (un groupe de trois divinités fluviales transformées par Manet en un trio profane et bourgeois), mais c'est pour mieux formuler une idée fondamentale quant à la nature de l'expression artistique elle-même et ce que celle-ci nous dit du combat humain vers la rationalité[39].

**
*

En forgeant les notions de *Pathosformeln* et de *Nachleben*, Warburg n'offrait pas seulement aux traces du passé la capacité de migrer puis de survivre dans des régimes temporels, culturels ou génériques différents. Il leur assignait également la possibilité de modifier du tout au tout le sens qu'elles portaient dans leur existence iconographique originaire. Cette question d'une essentielle *polarité*, ou, pour reprendre l'expression même de Warburg, de « tension énergétique », est précisément indivisible des concepts de « formule de pathos » ou de « survivance ». Si la formule gestique mise en place par le sculpteur grec pour figurer le personnage des *Niobides* qui reçoit passivement les flèches des représailles divines peut ensuite, lors

---

38 Carole MAIGNÉ, « "Manet, *Manebit*" : Aby Warburg et la conquête du style », *Critique*, n°838, 2017, p. 239.

39 Aby WARBURG, « *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet : la fonction préfiguratrice des divinités élémentaires païennes pour l'évolution du sentiment moderne de la nature », *Miroirs de faille*, *op. cit.*, pp. 132-133.

de la Renaissance italienne, être employée par Andrea Del Castagno pour représenter David décochant activement la pierre de sa fronde **[fig. 11-12]**, c'est le signe que toute *Pathosformel* ne fait qu'archiver une intensité sous-tendue par deux pôles contradictoires, et que sa survivance peut également s'accompagner d'un renversement sémantique complet et radical : « Les dynamogrammes de l'art antique, écrivait Warburg, sont transmis aux artistes […] dans un état de tension maximale, sans qu'ils aient encore polarisé leur charge active ou passive.[40] »

C'est dans le texte sur le *Déjeuner sur l'herbe* que Warburg allait préciser cette notion fondamentale qu'est l'« inversion énergétique *(energetische Inversion)* », dont Hubert Damisch a magistralement synthétisé le principe au frontispice de son *iconologie analytique* : « ce qui importe est moins ce qu'une œuvre d'art représente que ce qu'elle *transforme*, fût-ce à en altérer ou à en pervertir la forme sinon le sens.[41] » L'inversion énergétique, forgée par Warburg au contact des motifs survivants, vient en effet circonscrire la possibilité, pour les formules de pathos, de se transmettre telles quelles alors que, dans le même temps, se modifient totalement leurs significations originelles, leur capacité à conserver leurs caractères formels originaux tout en modifiant complètement leur charge sémantique. C'est dire qu'un motif ne survit qu'au prix d'un retournement de sens, et qu'à peine remployé dans sa version moderne, il renverse la figuration d'un pôle axiologique à l'autre.

Warburg a proposé et présenté plusieurs exemples de ce type d'inversion énergétique, où les plus extatiques et orgiaques des motifs mythologiques païens se voient ré-exprimés dans le sens du hiératisme iconographique chrétien : par exemple, le cas fameux, canonique, de cette *Crucifixion* sculptée au xve siècle par Bertoldo di Giovanni, où la douleur chrétienne ressentie par Marie-Madeleine au pied de la Croix est figurativement empruntée à celle, pourtant originellement lubrique et hallucinée, d'une Ménade païenne dansant au cœur du thiase diony-

---

[40] *Id.*, WIA, III, 102.1.4.2, 1927, p. 20. Cité dans Ernst H. GOMBRICH, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, Phaidon, 1970, p. 248.

[41] Hubert DAMISCH, *Le Jugement de Pâris*, Paris, Flammarion, 1992, p. 181. Cette idée d'une coexistence des contraires se retrouve, par ailleurs, et dès *L'interprétation des rêves* (1900), dans l'appareillage conceptuel de la seconde figure qui fonde l'iconologie analytique théorisée par Damisch : Sigmund Freud. Voir par exemple Sigmund FREUD, « Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité » (1908), trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 155.

siaque[42] **[fig. 44-45]**. Ménade qu'il est encore possible de retrouver, chez Agostino di Duccio, sous la forme de l'Ange chrétien du récit légendaire de saint Sigismond :

> Chez Duccio, l'émotion extatique repose aussi sur une expérience primordiale qui plonge ses racines dans les profondeurs du culte orgiaque humain. Dans un relief représentant la légende de saint Sigismond, le saint éponyme de Malatesta […], un ange réprobateur s'avance vers lui, alors qu'il est à cheval. Cet ange réprobateur n'est autre qu'une Ménade qui vient juste de se transformer, et dont la main levée pourrait parfaitement tenir le thyrse.[43]

[fig. 44] Bertoldo di Giovanni, *Crucifixion* (Florence, Bargello, c. 1485) [détail]
[fig. 45] Copie romaine d'un original grec, *Ménade dansant* (Madrid, Prado, c. 120 av. J.-C.)

---

[42] Aby WARBURG, « L'entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance », *op. cit.*, p. 239.

[43] *Id.*, cité par Maurizio GHELARDI, *op. cit.*, p. 28.

C'est ainsi que la jambe arrachée de Penthée, sur le sarcophage antique qui le représente démembré par les Ménades, réapparaît plus tard chez Donatello, cette fois-ci miraculeusement guérie par saint Antoine ; c'est ainsi que l'on verra réapparaître, encore chez Agostino di Duccio, dans l'image du sauvetage de deux enfants par saint Bernardin, le modèle terrible et antique du meurtre de ses enfants par Médée[44] ; c'est ainsi que la posture du héros grec Laocoon, enserré par les serpents, devient celle du prophète des chrétiens, lacéré par les fouets durant sa flagellation[45] ; c'est ainsi que l'agenouillement d'une Germania, vaincue face à l'empereur, sur une pièce de monnaie romaine, offre le modèle du geste d'amour et de respect de Marie-Madeleine dans le *Noli me tangere* de Giotto[46].

On sait que Warburg a forgé cette notion suite à la lecture des travaux du linguiste Hermann Osthoff sur les paroles primordiales dans les langues indo-aryennes, qui remarquait un phénomène singulier à l'œuvre dans la formation irrégulière des superlatifs : là où les émotions sont le plus engagées, les différents degrés superlatifs empruntent à des racines linguistiques différentes[47]. Warburg pouvait dès lors s'attendre à retrouver pour le domaine des arts visuels un phénomène similaire à celui rencontré par Osthoff dans le champ linguistique, et étendre ses remarques jusqu'à celui des formules pathétiques, notant que la Renaissance réutilisait des gestes empruntés au vocabulaire plastique de l'Antiquité tout en inversant complètement leur sens originel :

> Dès 1905, écrit-il en introduction à son dernier projet resté inachevé, l'auteur avait été conforté dans ses tentatives par la lecture du texte d'Osthoff sur la fonction supplétive dans la langue indo-germanique ; il y était démontré, en résumé, que certains adjectifs ou certains verbes peuvent, dans leurs formes comparatives ou conjuguées, subir un changement de radical, sans que l'idée de l'identité énergétique de la qualité ou de l'action exprimées en souffrit ; au contraire, bien que l'identité formelle du vocable de base eût de fait disparu, l'in-

---

44 *Ibid.*, pp. 126-127.

45 Michel HOCHMANN, « Laocoon à Venise », *Revue germanique internationale*, n°19, 2003, p. 93.

46 Moshe BARASCH, *Giotto and The Language of Gesture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 70.

47 Voir Ernst H. GOMBRICH, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, *op. cit.*, pp. 178-179 ; et Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante*…, *op. cit.,* pp. 251-255.

troduction de l'élément étranger ne faisait qu'intensifier la signification primitive.

Un processus analogue peut s'observer *mutatis mutandis* dans le domaine du langage gestuel qui donne leur forme aux œuvres d'art ; ainsi quand la Salomé dansante de la Bible s'avance à la manière d'une ménade grecque, ou quand Ghirlandaio, tout à fait consciemment, représente une servante portant une corbeille de fruits sous les traits d'une Victoire d'arc de triomphe romain.[48]

On doit ensuite à Carlo Ginzburg d'avoir mis au jour la deuxième source à laquelle Warburg aurait puisé. Comme le rappelle Ginzburg, qui corrige l'assertion d'Edgar Wind selon laquelle Warburg n'aurait jamais pris connaissance du texte de Reynolds[49], cette deuxième source provient de l'histoire de l'art, *via* la médiation d'un célèbre biologiste : dans ses *Discourses on Art*, Joshua Reynolds commentait en effet une inversion similaire lorsqu'il remarquait que, dans un dessin de Baccio Bandinelli dont il était alors le propriétaire, le deuil frénétique de Marie-Madeleine serait probablement inspiré d'une bacchante antique **[fig. 46]**. Reynolds en concluait : « Il est curieux d'observer, et c'est sûrement vrai qu'il s'en faut d'une petite variation pour que les extrémités que peuvent atteindre des passions opposées puissent être représentées par une même action.[50] » Ce passage fut repris, tel quel, par Charles Darwin dans le chapitre sur la proximité des émotions extrêmes qui clôt son livre sur « l'expression des émotions chez l'homme et les animaux ». Alors âgé de vingt-deux ans, en visite à la bibliothèque nationale centrale de Florence, Warburg devait consulter l'ouvrage et ce passage où, pour Ginzburg, seraient déjà repérables les germes de la notion de *Pathosformel* selon ses deux implications principales : d'un côté, le lien intime avec l'art de l'Antiquité et, de l'autre,

---

48 Aby WARBURG, « Introduction à l'Atlas Mnémosyne », *L'Atlas Mnémosyne*, trad. R. Recht, Paris, L'Écarquillé, 2012, p. 39.

49 Edgar WIND, « Comments on an Observation by Reynolds », *Journal of the Warburg Institute*, 1937, pp. 70-71.

50 Joshua REYNOLDS, *Discourses*, Londres, Thomas Tegg, 1830, p. 90. Cité par Carlo GINZBURG, *Peur révérence terreur. Quatre essais d'iconographie politique*, trad. M. Rueff, Paris, Les Presses du Réel, 2013, p. 7.

l'inversion transformatrice qui métamorphose l'agitation extatique d'une Ménade païenne en la douleur chrétienne d'une Marie-Madeleine au pied de la croix[51].

[fig. 46] Baccio Bandinelli, *La Descente de Croix* (Paris, École des Beaux-Arts, 1547-1560)

Martin Warnke ne s'y est pas trompé en l'intégrant, dans son étude pionnière de 1980, parmi les concepts notionnels centraux de l'œuvre warburgienne[52] : l'inversion énergétique s'avère en effet indispensable dans l'appareillage conceptuel relatif aux *Pathosformeln* et à leur *Nachleben*. Elle est donc, d'abord, l'outil essentiel à cette vaste entreprise épistémologique, chère à Warburg, d'une refondation de l'histoire de l'art « esthétisante » en *Kulturwissenschaft*, soit une « science de la culture » capable de se rendre attentive aux lames de fond et aux mouvements sis-

---

[51] *Ibid.*, p. 9. Sur le rapport entre Darwin et Warburg, voir aussi Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante*…, *op. cit.*, pp. 231-240.

[52] Voir Charlotte SCHOELL-GLASS, « Aby Warburg's Late Comments on Symbol and Ritual », *art. cit.*, pp. 625-626.

mologiques qui traversent les sociétés et les civilisations humaines. En traquant non plus les types immuables mais les séries transformatrices vécues par certains motifs centraux dans la civilisation occidentale, l'iconologie selon Warburg se rend capable d'étudier la façon dont ces ressorts et énergies primordiales se rendent observables dans le champ de l'art.

Si l'œuvre d'art est cet espace intermédiaire entre le sujet et le monde, c'est que la culture elle-même s'avère traversée de profondes tensions : elle impose un champ de forces polarisées qu'il revient à l'artiste, notamment, de tenter de stabiliser. C'est ainsi que l'historien de l'art se fait, avant tout, « psycho-historien[53] » : ce dont il rend compte n'est pas une histoire linéaire des œuvres, mais leur fonction anthropologique, qui révèle dans le même temps l'historicité de cette lutte pour l'orientation tout comme le fonds des modèles psychiques et anthropologiques qui le fonde. Là où l'« attribut » panofskien a pour rôle de faciliter une lecture sans équivoque de l'œuvre d'art, la « formule de pathos » warburgienne rend à l'image son essentielle ambiguïté : ce qu'elle documente avec précision n'est pas l'inéluctabilité temporelle d'une relation entre sens et motif, mais le degré d'intensité énergétique et émotionnelle qu'elle transmet au spectateur[54]. En tant que « loi fondamentale de l'expression humaine[55] », c'est la notion d'*inversion*, notamment, qui permet l'émancipation iconologique des motifs et des gestes repérés dans l'œuvre d'art, tout comme leur connexion au champ historique et socio-politique qui les voit naître : ceux-ci ne sont plus conçus comme des types immuables, imprimés dans le subconscient de l'artiste, mais « comme des matrices produisant des formes modifiées par le changement des attitudes culturelles[56] ».

**
*

53 Aby WARBURG, *Miroirs de faille…*, *op. cit.*, p. 108.

54 Moshe BARASCH, « "Pathos Formulæ" : Some Reflections on the Structure of a Concept », *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, New York, New York University Press, 1991, p. 127.

55 Edgar WIND, *art. cit.*, p. 70 (je traduis).

56 Avigdor W. G. POSÈQ, « Left and Right Orientation of a "Pathosformel" in Dürer », *Notes in the History of Art*, vol. 16, n°1, automne 1996, p. 7.

Il sera dès lors possible de repérer le problème de l'*inversion énergétique* à l'œuvre dès que les outils iconologiques forgés par Warburg étudient non seulement un moment singulier du monde de l'art et des images, mais sa connexion, ses répercussions ou encore sa subordination à un certain nombre de contingences sociales ou politiques qu'à la fois il révèle et traduit. C'est déjà le cas chez Warburg lui-même, dans son étude du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, où le repérage d'un motif survivant dans le groupe de personnages agencés par le peintre français – par ailleurs, dans ce cas précis, déjà relevé quelques années avant par Ernest Chesneau puis par Gustav Pauli[57] – n'a de sens qu'à embrayer sur un problème plus large, celui de la sécularisation de l'ancien héritage religieux comme inévitable rançon payée par l'humanité dans sa difficile transition du mythe au *logos*. L'utilisation du motif des dieux-fleuves, habituellement représentés dans l'art funéraire, pour le projet séculier – et, du reste, sacrilège – d'un groupe de bourgeois français signale d'abord une distanciation accomplie par le monde moderne à l'égard du monde païen de la superstition. Mais, comme l'a bien démontré Maurizio Ghelardi, l'inversion subie par les divinités olympiennes ne va pas sans jeter la lumière sur l'aspect tragique de ce processus, largement documenté par Warburg dans ses commentaires sur les crises vécues par la civilisation occidentale contemporaine : la perte de l'Olympe est aussi la rupture d'une connexion originelle avec le monde, au prix d'une sécularisation toujours fragile et précaire[58].

On connaît désormais l'intérêt tout particulier accordé par Warburg aux timbres-poste et son attirance vers ces objets délaissés par l'histoire de l'art traditionnelle[59] ; sa manière, par ailleurs, de les étudier comme emblèmes que le pouvoir s'offre de lui-même est encore exemplairement symptomatique de la dimension politique de ses travaux. L'inversion énergétique subie par le motif de la ménade antique, transformée en semeuse laïque – et servante de la Poste – dans les timbres français, était pour lui un autre de ces exemples d'étapes culturelles par

---

57 Voir Andrea PINOTTI, *art. cit.*

58 Maurizio GHELARDI, « Préface », dans Aby WARBURG, *Miroirs de faille*…, *op. cit.*, p. 21.

59 À ce sujet, voir l'article de Karen MICHELS, Charlotte SCHOELL-GLASS, « Aby Warburg et les timbres en tant que document culturel », *Protée*, vol. 30, n°2, automne 2002.

lesquelles « le timbre postal aérien met la dynamique d'échange énergétique à la place du transfert de volonté politique[60] ». Même chez Gombrich, le rappel d'une telle inversion repérée par Warburg ne va pas sans laisser deviner les remous d'une époque et son impact sur les œuvres de l'art : rappeler qu'un relief représentant la clémence de l'empereur Constantin s'origine dans le motif d'un autre empereur, Trajan, massacrant ses ennemis, c'est aussi montrer comment un système religieux de valeurs, le christianisme, a réussi à réinterpréter une figure politique pour l'intégrer à sa propre échelle vertueuse et idéologique[61]. L'*inversion énergétique* permet effectivement d'introduire, pour l'historien de l'art, la voie d'une compréhension plus large des raisons culturelles et socio-politiques qui règlent les séries transformatrices à l'œuvre dans les images.

Reprenant l'analyse des fameuses représentations de la mort d'Orphée, déjà étudiées, comme on sait, par Warburg lui-même **[fig. 42-43]**, Avigdor W. G. Posèq remarque non seulement que les illustrations renaissantes sont le fruit d'une inversion : dans les vases antiques, le poète se protège de la main droite, tandis que dans les images ultérieures, chez Mantegna et chez Dürer, c'est sa main gauche qui tente vainement d'arrêter la violence ménadique. L'impact spectatoriel d'un tel renversement – sur les vases, c'est aux bacchantes que le spectateur est invité à s'identifier, tandis que dans les gravures et fresques il reçoit directement l'imploration d'Orphée – lui ouvre en outre le chemin vers une compréhension plus fine de « l'aspect social[62] » du mythe : présentée, à l'Antiquité, comme le juste châtiment d'un délinquant, la mort tragique du poète devient à la Renaissance un objet d'empathie pour les souffrances vécues par un bouc-émissaire. L'inspiration principale de Mantegna, en effet, et comme le rappelle Posèq, peut être trouvée dans la représentation, jouée à Mantoue, de l'*Orfeo* de Poliziano (un dramaturge qui ne faisait pas mystère de son homosexualité), où l'évocation de l'orientation sexuelle d'Orphée n'avait de sens qu'à contre-balancer sa condamnation par les instances officielles. Pour Posèq, l'inscription faite par Dürer, au bas de sa gravure, tout

---

[60] *Ibid.*, p. 88.

[61] Ernst H. GOMBRICH, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, *op. cit.*, p. 248.

[62] Avigdor W. G. POSÈQ, *art. cit.*, p. 9 (je traduis).

comme l'inversion conservée du sens de lecture, laisse à penser qu'il avait approuvé cette perception tolérante et compatissante du « premier sodomite ». L'inversion, dans tous les cas, traduit et révèle en même temps combien Dürer était conscient des implications expressives, mais aussi sociales, idéologiques et politiques, de l'orientation d'une *Pathosformel*[63].

[fig. 47-48] Sergueï M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine* (Photogrammes, URSS, 1925)

C'est encore le cas dans des études ultérieures, réalisées par des historiens de l'art soucieux de rendre à l'œuvre et aux notions warburgiennes leur fondamentale connexion aux aspects les plus politiques du monde contemporain. Selon Georges Didi-Huberman, la notion d'*inversion* est au cœur du procès politique qui règle les images de la séquence célèbre des funérailles du marin Vakoulintchouk dans le *Cuirassé Potemkine* (S. M. Eisenstein, 1925) : si, sur le port d'Odessa, les gestes des pleureuses prennent d'abord la forme archaïque et rituelle d'une survivance plastique, celle d'anciennes postures millénaires de lamentation, c'est pour mieux évoluer, ensuite, vers leur antonyme intégral, lorsqu'ils se changent en cris et gestes de colère et de résistance politique[64] **[fig. 47-48]**. Carlo Ginzburg, enfin, a placé au centre de son projet épistémologique d'« iconographie politique » la façon dont certains motifs classiques ou chrétiens se voient inversés afin d'assurer leur assimilation par le domaine de l'imagerie politique. Postuler que le doigt pointé de Lord

---

[63] *Ibid.*, pp. 14-15.

[64] Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples en larmes, peuples en armes*, *op. cit.*, p. 279.

Kitchener, dans cette affiche de propagande pour l'effort de guerre britannique, est « une version sécularisée et raccourcie du geste horizontal de Jésus[65] » dans un tableau de Caravage, ou encore qu'un tel vocabulaire chrétien puisse survivre également dans la représentation hagiographique de Jean-Paul Marat par Jacques-Louis David[66], c'est reconnaître que lorsqu'ils rencontrent les peurs et les désirs d'une époque particulière, les gestes et les motifs précédemment formés par l'art peuvent se voir « re-polarisés » dans la voie de l'expressivité politique contemporaine qui les voit renaître. L'*inversion énergétique* est donc à considérer comme une essentielle modalité de *politisation* des motifs et des gestes survivants.

Comme le notait encore Posèq, si les concepts de *Pathosformeln* et de *Nachelben* ont connu une importante fortune critique dans le champ de l'histoire de l'art, celui d'*Energetische Inversion* est demeuré relativement peu commenté : l'intense attrait des historiens de l'art et des iconologues pour des concepts qui révèlent la persistance temporelle de certains motifs à tendu à obscurcir le fait que, dans le même temps, ces mêmes concepts invitent aussi à prendre en considération leur transformation[67] : ce qui ne survit ne migre dans un autre temps qu'à modifier son contenu sémantique ou, pour le dire autrement, ce n'est que métamorphosé par le travail artistique des époques ultérieures que le passé gestuel archaïque ne nous parvient – phénomène curieux, inquiétant voire dangereux pour une certaine tendance « idéaliste » de l'histoire de l'art[68]. Le processus et les raisons de cette inversion sont donc restés peu étudiés ; et si la fonction survivante des images est désormais totalement connue et intégrée, leur dimension dialectique, changeante et, au fond, *polaire* n'est pas sans comporter, encore, quelques zones d'ombre théorique.

Comment se règle ce procès de transmission d'énergies polarisées ? Qu'est-ce qui déclenche le processus d'inversion ? Comment envisager le rôle de l'artiste et du contexte au sein de ce phénomène ? En rappelant le lien essentiel de l'*inver-*

---

65 Carlo GINZBURG, *op. cit.*, p. 93.

66 *Ibid.*, p. 65.

67 Avigdor W. G. POSÈQ, *art. cit.*, p. 7.

68 Voir Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante*…, *op. cit.*, pp. 27-28.

sion énergétique avec la théorie de la mémoire sociale, un projet qu'engagea Warburg dans les dernières années de sa carrière, convaincu qu'il était d'enfin y trouver une clé définitive à son projet de *Kulturwissenschaft*, apparaîtra une fois encore l'intérêt de cette notion pour toute tentative scientifique qui voudrait étudier la manière dont une image, qu'elle soit de peinture, de marbre ou de celluloïd, est aussi l'occasion d'une formulation renouvelée des grands problèmes et des énergies anthropologiques, spirituelles ou politiques qui gouvernent l'espèce humaine.

**
*

À partir de 1927, en effet, Aby Warburg entreprend un vaste travail de réflexion autour du rôle de la mémoire dans la civilisation humaine[69]. Plutôt que vers celle des archétypes jungiens, c'est vers la théorie développée par Richard Semon dans son ouvrage *The Mneme* (1908) que Warburg a choisi de se tourner : le zoologiste allemand y désignait sous le terme d'« engramme » la trace laissée dans le psychisme mémoriel par tout événement affectant l'individu vivant. L'*engramme* – devenu dès lors l'un des maillons fondamentaux de l'appareillage conceptuel warburgien – venait ainsi caractériser une dose d'énergie mnémique potentielle, capable, sous certaines conditions, de se voir réactivée et déchargée à nouveau[70] : Warburg trouvait là un cadre biologique à la psychologie historique que sa « science de la culture » élargie souhaitait refonder. Dans la vie des communautés humaines et celle de leurs créations artistiques, c'est le *symbole* qui joue le rôle de l'*engramme* chez Semon : fruit des intenses expériences primales et passionnées vécues par l'homme primitif, c'est en lui que se trouvent préservées les énergies fondamentales de la civilisation, appréhendées par Warburg en tant qu'archétypes de l'expérience humaine.

---

69 Ernst H. GOMBRICH, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, *op. cit.*, pp. 242-245.

70 Voir Richard Wolfgang SEMON, *The Mneme*, trad. L. Simon, Londres, George Allen & Unwin Ltd., 1921, pp. 11-12.

Les *Pathosformeln* pourront ainsi être conçues, à nouveaux frais, à la lueur de cet apport issu de la biologie de l'évolution, comme des *engrammes* figuratifs : des produits d'une empreinte, dans la mémoire, de mouvements émotionnels intenses et primordiaux, qui survivent « comme un patrimoine héréditaire conservé dans la mémoire[71] ». Gombrich suggère, par ailleurs, que ce sont notamment les résultats de ses recherches sur l'histoire concrète des « engrammes » classiques qui auraient suggéré à Warburg cette autre mode d'absorption de l'engramme qu'est son inversion[72] – la notion apparaît en effet centrale dans son ultime travail qu'est l'*Atlas Mnémosyne* (voir entre autres la planche 42, titrée « Pathos de la douleur dans son inversion énergétique »).

L'*engramme*, ou le « *dynamogramme* » selon les sources warburgiennes, se cristalliserait donc dans un moment de très intense tension énergétique : c'est-à-dire que l'énergie qu'il contient ne cesse d'osciller entre deux extrémités polaires. De cette tension, le motif ne peut que garder la trace : tout motif survivant doit donc être considéré comme *polarisé*. Il peut ainsi se propager dans le temps pour se trouver finalement réinvesti par l'artiste qui le réutilise, non sans subir une fondamentale réinterprétation : l'artiste qui remploie les terribles superlatifs d'origine dionysiaque, comme Donatello lorsqu'il se sert du modèle gestique représentant le démembrement de Penthée, peut puiser dans l'énergie archaïque recelée par ce symbole tout en l'utilisant dans un contexte différent – en l'occurrence : plus conforme aux idéaux chrétiens, par exemple pour glorifier la guérison miraculeuse d'une jambe cassée.

Ce n'est donc qu'au prix d'être constamment redéfinie que renaît la tradition gestuelle antique : si l'énergie primale reste enchâssée de façon latente dans l'engramme, elle peut se trouver canalisée dans des directions disparates, de manière positive ou négative, vers la représentation d'un meurtre ou d'une guérison, vers une scène de deuil ou de frénésie, vers une énergie orgiaque païenne ou vers la

---

[71] Aby WARBURG, cité par Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante*…, *op. cit.*, p. 240.

[72] Ernst H. GOMBRICH, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, *op. cit.*, p. 247.

sérénité chrétienne d'un miracle[73] – vers un rituel religieux ou un rassemblement politique. Warburg semble ainsi considérer que les dynamogrammes se transmettent comme neutres dans leur charge ; c'est au moment de leur remploi, de leur réapparition ou de leur survie à une époque ultérieure (ou dans un régime d'images différent) que se produit ce qu'il appelle leur « re-polarisation » : leur canalisation vers l'une ou l'autre des extrémités énergétiques et pathétiques polaires entre lesquelles ils ne font que basculer.

Ainsi compris sur le modèle métaphorique d'une charge électrique, et puisant à une triple source zoologique (l'engramme de Semon, donc), biologique (la théorie darwinienne de l'expression humaine comme résidu de réactions animales[74]) et psychologique (la notion de psychologie sociale chez Lamprecht[75]), le processus de transmission des dynamogrammes polarisés reste relativement clair et accessible. Ce qui demeure encore obscur, et qui, à mon sens, constitue peut-être l'une des principales réponses non-formulées parmi tous les vastes problèmes soulevés par l'iconologie warburgienne, tient à la paternité de l'acte de « re-polarisation » des énergies polaires cristallisées au cœur du motif survivant : au fond, qui tenir pour responsable de l'inversion de l'engramme vers une extrémité ou vers une autre ?

Comme le rappelle Maud Hagelstein, la réinterprétation par l'artiste des modèles figuratifs qu'il reçoit se fait toujours dans une attitude complexe, au cœur d'un processus toujours ambivalent dans la mesure où il agrège deux réactions divergentes : « d'un côté, l'artiste est dans la création formelle et amène de nouveaux éléments (pôle apollinien de la réception) ; de l'autre, l'artiste se dépouille de sa propre personnalité subjective pour retrouver les profondeurs intellectuelles qui le relient à l'ensemble des hommes (pôle dionysiaque de la réception).[76] » Hagelstein,

---

73 *Ibid.*, pp. 248-249. Voir aussi Maud HAGELSTEIN, *Origine et survivance des symboles : Warburg, Cassirer, Panofsky*, Hidelsteim, OLMS, 2014, pp. 44-60.

74 Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante*…, *op. cit.*, pp. 231-240.

75 Sur cette filiation, voir Kathryn BUSH, « Aby Warburg and the Cultural Historian Karl Lamprecht », dans Richard WOODFIELD (ed.), *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*, Amsterdam, G+B Arts International, 2001, notamment p. 67.

76 Maud HAGELSTEIN, *op. cit.*, p. 54.

par ailleurs, emprunte à Monica Centanni cette idée qu'il n'y aurait de survivance qu'au prix d'une « mise en crise », voire d'une « trahison » des symboles et des gestes[77]. Et, en effet, cette question-là, chez Warburg comme chez la plupart de ses exégètes, oscille constamment entre deux explications : l'attention portée au rôle prépondérant de l'artiste au cœur même du processus d'inversion, et celle donnée à l'influence d'une sorte de *Zeitgeist* relativement imprécis – qui a, tout du moins, le mérite d'introduire à une iconologie émancipée de la question de l'intentionnalité individuelle.

D'une part, donc, l'accent est mis sur le rôle joué par l'artiste dans l'inversion de la charge polaire cristallisée dans le dynamogramme : Gombrich, par exemple, avant même d'utiliser le terme d'« inversion », utilise celui de « ré-interprétation », laissant d'abord l'artiste seul maître de la réorientation des énergies contraires recelées par la *Pathosformel* :

> L'artiste qui utilise les dangereux "superlatifs" du thiase dionysiaque peut puiser dans la pleine énergie de ces symboles sans pour autant abandonner leur mentalité archaïque. Il peut les utiliser dans un contexte différent, "inverser" leur signification sauvage d'origine, tout en bénéficiant de leur valeur en tant que formules expressives.[78]

Cependant, au lieu de considérer ce rôle rendu à l'intentionnalité de l'artiste comme une règle dans le processus d'inversion, il semblerait qu'il soit plus judicieux de replacer cette question sur le plan général de la manière dont l'expression artistique participe à ce qui, selon Warburg, s'affirme comme la lute fondamentale de la civilisation humaine, soit « la création consciente d'une distance entre soi et le monde extérieur[79] ». À l'artiste est donc offert le rôle de moduler les énergies puissantes contenues dans la *Pathosformel*, en direction de la civilisation et de la rationalité. Ainsi, ce sont les « écarts en apparence insignifiants dans le jeu des gestes

---

77 Monica CENTANNI, « Prefazione », dans Kurt W. FORSTER, Katia MAZZUCCO (ed.), *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Milan, Mondadori, 2002, p. x. Cité dans *ibid.*, p. 55.

78 Ernst H. GOMBRICH, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, *op. cit.*, p. 247.

79 Aby WARBURG, « Introduction à l'Atlas Mnémosyne », *op. cit.*, p. 54.

et du visage », introduits par Manet dans son *Déjeuner sur l'herbe* par rapport au motif originaire des sarcophages hellénistiques de Rome, qui opèrent une « inversion énergétique de l'humanité représentée[80] ».

Ceci ne nous éloigne pas du politique, bien au contraire, puisqu'il s'agit aussi pour Warburg d'imaginer que le style puisse être considéré comme une question de choix conscient de la part de l'artiste, et, en cela, une question de choix *éthique*[81] : « Inverser énergétiquement est ''éthique'' dans la mesure où [l'artiste] dompte ce qu'il identifie systématiquement comme les éléments les plus ''barbares'' des cultures classique et ''païenne''[82] ». La fonction offerte à l'artiste dans le processus d'inversion ou de « re-polarisation » n'est donc pas d'intentionnalité, ni même de volonté ; elle est de culture, de civilisation, d'éthique : il est ce médiateur de la civilisation chargé de tirer de l'héritage du passé les formes capables d'exprimer les valeurs humaines les plus profondes, les plus adaptées aux conditions réclamées par son propre temps.

Warburg lui-même, dans une lettre à Gustav Pauli, se réjouissait du fait que ses réflexions sur le *Déjeuner sur l'herbe* pouvaient également porter sur le statut épistémologique de l'imitation dans l'art : « L'intellectuel qui sommeille en moi se réjouit toujours […] de voir que l'opposition vulgaire entre ''original'' et ''imitation'' peut être dépassée par la médiation d'un point de vue supérieur pour lequel l'imitation n'est pas un problème juridique, mais plutôt un maillon dans la psychologie de la culture.[83] » Car si le rôle de l'artiste s'avère prépondérant, son intentionnalité semble bien médiatisée, d'autre part, par l'intervention d'un domaine bien plus large, supra-humain, celui qui gouverne inlassablement les avancées et les reculs de la raison humaine et des civilisations qu'elle fomente.

---

[80] *Id.*, *Miroirs de faille*…, *op. cit.*, p. 126.

[81] Voir Charlotte SCHOELL-GLASS, « Aby Warburg: Forced Identities and "Cultural" Science », *op. cit.*, p. 223.

[82] Christopher D. JOHNSON, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca/New York, Cornell University Press and Cornell University Library, 2012, p. 73 (je traduis).

[83] Aby WARBURG, cité par Dimitrios LATSIS, « The Afterlife of Antiquity and Modern Art: Aby Warburg on Manet », *Journal of Art Historiography*, n°13, 2015 (je traduis).

Certes, Manet a bien utilisé et banalisé l'ancienne posture divine des dieux-fleuves olympiens pour représenter deux bourgeois français accompagnés d'une prostituée **[fig. 262-263]**, mais s'il savait sans doute à quel point sa réinterprétation devait inaugurer une nouvelle époque de l'art, était-il conscient, en revanche, que l'inversion de son modèle antique signalait également une nouvelle époque de la civilisation, soit cette transition, accomplie par l'humanité, de la protection à l'orientation, ou, pour le dire autrement, de la superstition magico-religieuse à la raison cynique et rationnelle ? L'artiste, ainsi, s'avère au fond le pion, certes essentiel, mais malgré tout subordonné aux affres ou aux illuminations de son temps, vecteur d'une « mémoire sociale » dont la tâche, selon Warburg, apparaîtrait dans le processus d'inversion énergétique avec la plus grande clarté, celle de permettre à la sève métaphorique que sont les énergies civilisationnelles d'être extirpées du passé et modulées en direction de la rationalité : « par un contact renouvelé avec les monuments du passé, il convient de permettre à la sève d'émerger directement de son ancien substrat, le sous-sol du passé.[84] »

Ailleurs en effet, Warburg s'est montré plutôt clair sur ce qui joue, selon lui, le rôle de déclencheur de la « re-polarisation » des énergies dynamiques : « Les dynamogrammes de l'art ancien sont transmis dans un état de tension maximale, mais non polarisée en ce qui concerne leur charge d'énergie active ou passive. Ce n'est que le contact avec le nouvel âge qui entraîne la polarisation.[85] » L'essence des engrammes est ainsi métaphoriquement comparée à « des charges équilibrées dans une bouteille de Leyde » avant que, plus implicitement cette fois-ci, leur polarisation ne soit décrite comme résultant de « leur contact avec la volonté sélective du siècle[86] ». Au-delà des intentions ou de la volonté de l'artiste lui-même, c'est donc à la « volonté sélective *(selective will)* » du temps qu'est offerte la responsabilité de la polarisation des engrammes : c'est l'époque où le motif survit qui lui impose sa métamorphose.

---

[84] *Id.*, cité par Ernst H. GOMBRICH, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, *op. cit.*, p. 248.

[85] *Id.*, cité dans *ibid.*, p. 249.

[86] *Id.*, cité dans *ibid.*, p. 249.

> Le sens des formes héritées du passé, écrit en effet Maud Hagelstein, ne cesse de se métamorphoser en fonction des conditions de l'époque qui les réactive. L'artiste ne reçoit pas passivement les dynamogrammes ; il les actualise et les transforme selon la nécessité de son temps.[87]

Carlo Ginzburg, pour sa part, expliquait la tension existant dans l'œuvre warburgienne entre sa perspective historique et sa perspective morphologique, signalée notamment par les agencements à la fois contigus et dissonants de l'*Atlas Mnémosyne*, par le fait que la transmission tout comme la polarisation des formules de pathos est tributaire de la variété des réactions humaines à leur endroit, réactions qui dépendent elles-mêmes de « contingences historiques[88] ». Contingences historiques qui sont, du reste, au cœur de ses études d'iconographie politique : à des degrés divers, les dérèglements politiques et la guerre civile au temps de Hobbes, la fondation révolutionnaire d'une république séculière sur les cendres de la monarchie du droit divin à l'époque de Jacques-Louis David, la propagande militaire pour l'effort de guerre et les massacres de masse au temps des conflits mondiaux du XX^e^ siècle, expliquent les polarisations et les survivances de motifs et de schèmes anciens dans le champ du politique étudiées par Ginzburg.

Au-delà des réinventions artistiques dont il est le garant dans l'histoire de l'art, le processus de l'inversion énergétique est donc aussi à re-situer sur le plan bien plus large de la *Kulturwissenschaft* warburgienne, et du long combat qu'elle s'est donnée pour tâche de documenter : cette lutte que l'humanité joue avec elle-même entre les deux pôles de la frénésie dionysiaque et de l'illumination apollinienne – et les multiples autres polarités, sociales ou psychologiques, que les images et leurs nœuds énergétiques voudront bien nous révéler. Sous quelle espèce appréhender cette nécessité du temps ou, pour reprendre les termes mêmes de Warburg, cette « volonté sélective du siècle » qui commande la métamorphose du motif survivant, sa « re-polarisation » vers une extrémité polaire donnée ? Nous avons vu la

---

[87] Maud HAGELSTEIN, *op. cit.*, p. 58.

[88] Carlo GINZBURG, *op. cit.*, p. 10.

connexion de la pensée warburgienne avec les affres politiques de son temps, connexion sans cesse renouvelée, et intégrée directement au matériel princeps, artistique, de ses recherches comme historien de l'art. Il faudrait encore parler de l'inquiétude politique qui fût la sienne à la fin de sa vie, au moment où il tentait, dans le même temps, de résumer sa carrière intellectuelle et sa contribution scientifique dans ce projet qui donnera finalement *Mnémosyne* – craintes qui ne devaient pas aller, justement, sans laisser de traces dans ces dernières planches de l'Atlas, « résolument engagées[89] », qui donnent à voir, d'une manière éminemment critique, la survie des dynamogrammes antiques dans les sphères les plus modernes de l'imagerie du XX^e^ siècle, mode et publicité, et jusqu'aux grandes rencontres historiques où se jouait l'avenir européen.

Il semble donc bien que ce soit aussi et surtout dans le *contexte historico-politique* qu'il faille chercher la cause et le ressort des re-polarisations qu'un artiste – peintre ou cinéaste – accomplit en même temps qu'il remploie une formule de pathos. À la fois « oiseau de mauvais augure et promesse de salut[90] », toute inversion – toute survivance, donc – sera donc révélatrice des énergies anthropologiques archaïques remises en jeu par le contexte contemporain, que ces réactualisations se fassent sur un versant positif (un nouvel ordre de paix internationale, métaphorisé sur la planche 79 par la *Speranza* de Giotto) ou négatif (le retour d'une *mania* schizophrénique dans les fastes mussoliniens de l'Italie fasciste, qui sous-tend la planche 78), énergies capables, quoi qu'il en soit, d'engager le destin d'une communauté ou d'une civilisation entières. C'est donc également, semble-t-il, grâce à la notion d'*inversion énergétique* que l'appareillage conceptuel warburgien s'avère essentiel si l'on souhaite tenter de situer toute œuvre cinématographique dans la généalogie historique des problèmes de la pensée dont chaque film peut être aussi l'occasion.

* *
*

[89] Maud HAGELSTEIN, *op. cit.*, p. 60.

[90] Karl SIEREK, *op. cit.*, p. 198.

La théorie warburgienne des survivances, et les essentiels processus d'*inversion* et de *polarisation* qui l'accompagne, offre donc à ce paradigme du passé survivant son ultime fondement esthétique. Car en dépliant les nombreuses occurrences des réappropriations, par la tradition picturale chrétienne, des motifs les plus sauvages du paganisme antique, pourtant recyclés, reconquis et finalement revalorisés au sein d'un système de valeurs diamétralement opposées[91], Warburg offrait bien aux motifs et aux gestes de l'art la stupéfiante capacité de pouvoir se mouvoir, en conservant leur efficacité et leurs puissances, dans des terres idéologiques pourtant éloignées de leur lieu de naissance originel : si la tradition chrétienne a pu ainsi s'approprier les forces dionysiaques du *pathos* antique, il est tout à fait possible d'imaginer qu'une tradition politique, par définition séculière, puisse, en retour, digérer et s'assimiler, selon ses besoins, les puissances rituelles et spirituelles de l'imagerie religieuse.

En comprenant, de façon éminemment dialectique, les aspirations divergentes qui furent celles de la Renaissance florentine, qui souhaitait « le détail gothique *avec* le pathos classique, […] l'allégorisme chrétien *avec* le lyrisme païen, le dieu crucifié *avec* les ménades dansantes[92] », Warburg a également permis de comprendre comment toute survivance du passé suppose « la coexistence dynamique, non résolue, des pôles contraires[93] », laissant ouverte la possibilité d'une imprégnation réciproque entre les traditions culturelles qui s'échangent leurs motifs d'élection : comme l'avaient très bien compris Pasolini et Benjamin, par des voies certes détournées, il est désormais totalement concevable d'assister à l'intrication, au sein d'un seul motif ou d'un seul geste survivant, de ressorts et d'énergies où s'agrègent le religieux *avec* le politique, le révolutionnaire *avec* le spirituel, la critique de la civilisation *avec* le salut, la pensée des données sociales *avec* le souvenir des données anthropologiques, sacrificielles ou communielles qui ont, de tous temps, présidé à la destinée des communautés humaines.

---

91 Voir Ernst H. GOMBRICH, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, *op. cit.*, p. 296 ; et Maud HAGELSTEIN, *op. cit.*, p. 60.

92 Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante*…, *op. cit.*, p. 184.

93 *Ibid.*, p. 185.

Car en montant ensemble des images de rituels sacrificiels japonais avec des représentations de messes ou de communions chez Botticelli et Raphaël, des photographies de processions eucharistiques romaines avec celles de la signature d'un traité géopolitique, Warburg avait déjà envisagé les récurrentes connexions théologico-politiques qui règlent toujours la vie des communautés humaines[94]. En faisant précéder les images de la *Cathedra Pedri*, centre symbolique du pouvoir de l'Église devant lequel s'assemblent les masses communiantes (planche 79) de celles des foules militantes réunies pour célébrer le chef fasciste lors des accords du Latran (planche 78), il avait tenté de révéler les profondes structures anthropologiques qui sous-tendent encore les événements politiques et historiques du monde moderne **[fig. 41, 49]**. Toute question directement politique, donc, doit être aussi conçue comme la manifestation d'un rapport plus élargi et primordial à l'histoire de la culture humaine : par exemple, lorsque la question de la révolution ou de l'émancipation socio-économique d'une classe sociale, en un moment singulier de l'histoire politique européenne, embraye sur celle du rapport de l'homme à ses fins dernières.

Mais ça n'est encore pas tout. Car, on l'a vu, en offrant au contexte sociopolitique, à la « volonté sélective du siècle » ou aux « contingences historiques » la possibilité d'agir comme le milieu polariseur des énergies contradictoires contenues dans chaque formule de pathos, Warburg offrait là une formidable heuristique pour toute archéologie des survivances d'images : si, comme l'écrit Georges Didi-Huberman, « […] chaque période a les survivances qu'elle mérite, ou plutôt qui lui sont nécessaires et, en un sens, la sous-tendent stylistiquement[95] », c'est le signe qu'un certain nombre de problématiques sociales, économiques, anthropologiques, spirituelles voire même politiques, sont capables d'aiguillonner les inversions, les retournements de sens et les « re-polarisations » des motifs survivants. Tournant décisif – j'aurai l'occasion d'y revenir – qui renvoie l'image à son essentielle fonction anthropologique, qui l'investit d'une force de résolution des conflits culturels à l'œuvre dans une société donnée. En ce qui concerne notre étude, les trois cha-

94 Charlotte SCHOELL-GLASS, « Aby Warburg's Late Comments on Symbol and Ritual », *art. cit.*, p. 636.

95 Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante*…, *op. cit.*, p. 84.

pitres suivants seront ainsi consacrés à la présentation de ces principales contingences historiques et contextuelles qui, à mon sens, ont suscité la vie cinématographique posthume, éminemment politique, de schèmes ou de motifs dont l'existence originelle s'est d'abord jouée sur le champ du religieux chrétien.

[fig. 49] Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne* (planche 78, 1929)

La période durant laquelle Pasolini localisait la « disparition des lucioles », s'avère, à ce titre, triplement singulière : d'abord, alors même que le concile Vatican II se termine et que fleurissent, hors d'Europe, les expériences théologico-politiques des diverses « théologies de la libération », se sont poursuivis les dialogues et les connexions entre ces deux messages de libération que sont la *praxis* communiste, marxiste ou marxisante, et le drame évangélique chrétien. Ensuite, au moment où des strates culturelles entières de l'humanité se voient exposées à la disparition, un certain nombre de pensées vont procéder à une re-valorisation politique du symbolisme mythico-rituel religieux, et un certain pan du marxisme européen se voit ainsi soumis à un véritable tournant anthropologique, qui devait le conduire à s'ouvrir à son impensé : l'essentielle dimension politique, sociale et culturelle des rituels et des motifs d'origine religieuse. Enfin, alors même que se font entendre des avertissements brûlants quant à la tendance génocidaire du néo-capitalisme et aux dangers de la menace nucléaire, l'eschatologie devait devenir cette catégorie politique capable de mettre en question, dans le même mouvement, le rôle historique de la religion chrétienne tout comme, sous l'espèce de la lutte des classes, celui de la mission révolutionnaire du communisme.

Chapitre II

DES AFFINITÉS ÉLECTIVES : UN CONTEXTE DE DIALOGUE ENTRE DEUX MESSAGES DE LIBÉRATION

Comment s'enrichissent les possédants, sinon
en s'accaparant les choses qui appartiennent à tous ?

— Saint Basile DE CÉSARÉE (IVe siècle ap. J.-C.)

1) Des analogies thématiques, des homologies structurelles et des affinités électives

> Nous ajoutons même que d'après Jésus, les Apôtres et les Pères de l'Église, le christianisme ne peut exister sans communisme et que personne ne peut se dire chrétien s'il n'est pas communiste.
>
> — Étienne CABET, *Le Vrai Christianisme suivant Jésus-Christ* (1846)

Qu'il apparaisse en tant que protagoniste direct de la fiction, ou bien qu'il offre ses formes cérémonieuses et ses modèles iconographiques à d'autres figures filmiques, il est frappant d'observer, au tournant des années soixante-dix, la récurrence du personnage de Jésus-Christ chez des cinéastes qui pourtant ne font pas mystère de leurs accointances marxistes, communistes ou révolutionnaires, fussent-elles hétérodoxes. De Valerio Zurlini et son *Assis à sa droite* (*Seduto alla sua destra*, 1968), biographie filmée d'un leader africain anticolonialiste, largement inspiré de Patrice Lumumba, dans laquelle le paradigme christique est prépondérant **[fig. 50]**, à Luis Buñuel qui, dans *La Voie lactée* (1968 encore), fait réapparaître le Christ au milieu d'un film qui récapitule plus de deux mille ans d'hérésies et de querelles théologiques **[fig. 52]**, en passant par Philippe Garrel, qui n'a eu de cesse que de modeler ses personnages sur les protagonistes de la sainte famille chrétienne (cette opération est la plus explicite dans *Le Lit de la Vierge*, réalisé en 1969 **[fig. 51]**), ou encore, bien évidemment, Pier Paolo Pasolini, dont le premier cinéma s'est déployé entre l'assimilation implicite de ses figures sous-prolétaires à celles de l'Évangile et la réactualisation explicite de ses propos **[fig. 53]**, c'est une véritable *christologie de gauche* qui devait se déployer sur les écrans de cinéma entre le début des années soixante et la fin des années soixante-dix, et à laquelle le second chapitre de ce travail sera notamment consacré.

[fig. 50] Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogramme, Italie, 1968)
[fig. 51] Philippe Garrel, *Le Lit de la Vierge* (Photogramme, France, 1969)
[fig. 52] Luis Buñuel, *La Voie Lactée* (Photogramme, France, 1968)
[fig. 53] Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964)

C'est la première hypothèse que je souhaiterais formuler, notamment car elle n'a pas été ignorée de la plupart des grands penseurs marxistes depuis Marx et Engels eux-mêmes, et parce que le contexte de la « disparition des lucioles » n'a pas été, non plus, sans en (re-)prendre intimement conscience : il existe un certain nombre de liens potentiels entre le message que proclama ce personnage clé de l'histoire religieuse occidentale, Jésus-Christ, et le substrat utopique, mais tout aussi bien économique et social, qui gît au cœur de la profession de foi communiste. Qu'il s'agisse de réactualiser le drame évangélique sur les terres politiques d'une lutte pour l'émancipation et la libération d'une classe dominée, d'assimiler le projet christique au programme communiste ou d'offrir à la classe prolétarienne les formes, les modèles ou la matrice figurative de personnages saints, ces solutions christologiques offertes à l'aporie théologico-politique jouent comme autant de correspondances, d'élections et de fusions entre deux messages – l'un spirituel, l'autre politique – de libération. Comme on le verra, le contexte historique et so-

cio-politique de cette période ne pouvait du reste qu'encourager, tant sur le plan pratique que théorique, de tels dialogues.

On doit à Michael Löwy d'avoir étudié de telles correspondances, de telles élections et de telles fusions, entre deux configurations socio-culturelles *a priori* hétérogènes, l'une appartenant au domaine de la théologie religieuse (donc apparemment impénétrable à la sphère du politique), l'autre appartenant à celui du militantisme politique (donc relevant d'un imaginaire traditionnellement irréligieux). Dans une aire géographique et culturelle bien précise – la *Mitteleuropa* ou « Europe centrale » – et durant une période historique bien déterminée – de la fin du XIXe siècle jusqu'à l'aube de la Deuxième Guerre mondiale –, une génération d'intellectuels ont forgé une conception philosophique de l'histoire en puisant à deux sources, à première vue pourtant radicalement opposées : le messianisme juif, essentiellement articulé autour de l'idée de rédemption *(Tikkoun)*, et la tradition des utopies anarcho-libertaires, dont la plupart des grands penseurs du XIXe siècle se sont nourris du romantisme, tel que je l'ai présenté dans le chapitre précédent[1].

Pour désigner un tel type de rapport dialectique, Michael Löwy a proposé le terme d'*affinité élective* :

> Nous désignons par "affinité élective" un type très particulier de rapport dialectique qui s'établit entre deux configurations sociales ou culturelles, qui n'est pas réductible à la détermination causale directe ou à l'"influence" au sens traditionnel. Il s'agit, à partir d'une certaine analogie structurelle, d'un mouvement de convergence, d'attirance réciproque, de confluence active, de combinaison pouvant aller jusqu'à la fusion.[2]

Le terme est, pour la première fois, extrait de son lieu de naissance – le domaine de la biologie – pour être utilisé dans la sphère de la spiritualité et des sentiments humains par Goethe, au titre de concept social à même de désigner ces moments où deux êtres « se cherchent l'un l'autre, s'attirent, se saisissent l'un l'autre et ensuite resurgissent de cette union intime dans une forme renouvelée et

---

[1] Michael LÖWY, *Rédemption et utopie. Le judaïsme libertaire en Europe centrale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

[2] *Ibid.*, p. 13.

imprévue[3] ». C'est après avoir servi dans le domaine du roman germanique, comme la manifestation d'un type singulier de connexion entre deux âmes individuelles, que le terme subit sa troisième métamorphose : sa transformation en « concept sociologique ». Chez Max Weber en effet, et dans le champ cette fois des sciences sociales, il viendra servir, notamment, à désigner le rapport spécifique qui peut s'instruire entre certains dogmes religieux et certains types d'idéologies économiques (exemple canonique, à plus d'un titre : le rapport tissé entre « l'éthique protestante » et « l'esprit du capitalisme », au sein d'un ouvrage qui devait ouvrir la sociologie à cette idée, désormais « classique », d'une possible conjonction entre développement religieux et développement social)[4].

Si la notion lui apparaît comme l'arme théorique idéale pour rendre compte des liens qu'il étudie entre le messianisme juif et les diverses formes d'utopies sociales, Löwy confesse immédiatement que son usage peut s'étendre à bien d'autres domaines : le concept d'*affinité élective* permet d'étudier et de comprendre une certaine forme de conjugaison qui s'établit entre des phénomènes *a priori* hétéroclites, que ceux-ci s'inscrivent au cœur d'un champ culturel similaire ou bien qu'ils appartiennent à des domaines disparates de la sphère sociale : mystique et économie, ou, en l'occurrence et dans la perspective qui est la nôtre, religion et politique[5]. Il a également le mérite d'émanciper les sciences sociales de l'encombrante notion d'*influence*, en postulant un rapport qui n'est pas de corrélation ou de causalité immédiate, puisqu'il implique au contraire une correspondance intensément plus dynamique, un assemblage bilatéral qui peut parfois aller jusqu'à un syncrétisme total des deux configurations[6]. Il permet également de déplier les différentes formes que peuvent prendre ces conjonctions, formes intéressantes à bien des égards puis-

---

3 Johann Wolfgang GOETHE, *Die Wahlverwandtschaften*, Guterlosloh, C. Bertelsmann Verlag, 1948, p. 41. Cité dans *ibid.*, p. 15.

4 *Ibid.*, pp. 15-16. Voir également Michael LÖWY, « Le concept d'affinité élective chez Max Weber », *Archives de Sciences Sociales des Religions*, n°127, juillet-septembre 2004, pp. 93-103. Voir l'application de ce concept chez Weber, voir surtout Max WEBER, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1904-1905), trad. J.-P. Grossein, avec la collaboration de F. Cambon, Paris, Gallimard, 2003.

5 *Ibid.*, p. 18.

6 *Ibid.*, p. 21.

qu'il est possible d'y voir une matrice que nous retrouverons dans les différentes analyses parcourues dans cette étude : les images-lucioles naviguent bien souvent, elles aussi, entre la simple correspondance des deux domaines et leur plus inextricable fusion.

**
*

D'abord, comme le note Löwy, les deux configurations socio-culturelles en potentiel rapport d'affinité élective se trouvent dans un état de simple correspondance, dans une « analogie encore statique[7] », où la convergence active est possible mais non encore déclenchée ou nécessaire. Qu'il existe une telle « analogie statique » entre le message libérateur du socialisme et le christianisme primitif, tel qu'il s'institue suite au prêche de Jésus, et dans les années qui précèdent sa constantinisation, cela avait déjà été remarqué, très tôt, par Friedrich Engels lui-même. S'il s'auto-proclama « athée », sans doute le premier parmi les penseurs de la gauche hégélienne, ses écrits de jeunesse, bercés d'un intense climat religieux, ne sont pas sans laisser insister une intense fascination pour la religion catholique, qui tend quelquefois jusqu'à la plus piétiste des foi pour son personnage prophétique central[8] ; preuve en est ce curieux « Poème », dédié au Christ et daté du début de l'année 1837 :

> Seigneur Jésus-Christ, fils de Dieu
> Ô descends de ton trône
> Et sauve mon âme !
> […] Tu es venu pour sauver l'humanité,
> Pour la délivrer de la mort et du mal,
> Pour lui apporter ton bonheur et ton salut.
> Quand tu descendras sur la terre
> Tout changera grâce à Toi,

---

[7] *Ibid.*, p. 19.

[8] Sur l'itinéraire d'Engels, du piétisme jusqu'à l'athéisme, voir Henri DESROCHE, *Socialismes et sociologie religieuse*, Paris, Éditions Cujas, 1965, pp. 208-219.

Car à chacun Tu donneras sa part.[9]

Plus tard, cet attrait pour la religion catholique se verra émancipé du piétisme et transfiguré vers un certain nombre de tentatives, récurrentes au sein de son œuvre écrite, d'étudier scientifiquement, sous l'angle du matérialisme historique, la formation et le succès du christianisme, la seule religion qui fut sérieusement analysée par les deux auteurs du *Manifeste communiste* de 1848. La méthode marxienne du matérialisme historique sera en effet utilisée avec succès, par Engels, pour expliquer la très ample floraison du christianisme jusqu'au rang de religion universelle. Celle-ci serait le fruit d'une coalition entre certaines idéologies et certaines forces productives : les idéologies, d'abord, constituées par le droit romain, la philosophie grecque et la religion juive[10] ; les forces, ensuite, en la personne des « masses populaires de l'Empire romain, car comme tous les grands mouvements révolutionnaires, le christianisme est l'œuvre de ces masses[11] ». Au fond, le christianisme se serait présenté comme la proposition cultuelle et culturelle idoine pour répondre à la demande idéologique d'une conception universellement abstraite de l'homme, réclamée par un certain mode de production et de distribution : le développement d'un marché et d'un commerce faisant abstraction des différences sociales, ethniques ou religieuses[12].

Mais cette critique matérialiste et philosophique de la religion chrétienne n'a pas empêché Engels de se trouver absolument subjugué par sa destinée socio-historique. Quelques années plus tard en effet, c'est l'exemple du christianisme qu'il prendra lorsque, aux prises avec les déconvenues et les complications vécues par le mouvement ouvrier, il s'agira pourtant de faire entendre sa foi dans son triomphe, à la fois nécessaire et inexorable. Dans son introduction de 1895 aux articles de Marx sur *Les luttes de classes en France* – un texte qui, encore aujourd'hui, est vu

---

9 Friedrich ENGELS, « Poème » (1837), cité dans *ibid.*, p. 149.

10 Friedrich ENGELS, « Bruno Bauer et le christianisme primitif » (1882), dans Karl MARX, Friedrich ENGELS, *Sur la religion*, trad. G. Badia, P. Bange et E. Bottigelli, Paris, Éditions Sociales, 1972, p. 194.

11 *Id.*, « Le livre de l'Apocalypse » (1883), dans *ibid.*, p. 204.

12 *Id.*, « Bruno Bauer et le christianisme primitif », *op. cit.*, p. 200.

comme son « testament politique[13] » –, le christianisme est désormais désigné par Engels comme ce « dangereux parti révolutionnaire » qui « sévissait » dans l'Empire romain et « sapait la religion et tous les fondements de l'État[14] ». Cette analogie qui, selon lui, existe entre le mouvement ouvrier moderne et le christianisme primitif a été plus précisément dépliée dans un texte écrit entre 1894 et 1895 et publié dans *Neue Zeit*. Engels y décrit les « nombreux points de contact[15] » repérables entre ces deux configurations, dont les membres ont été traqués et poursuivis, jusqu'à devenir les victimes des plus abominables persécutions (« les uns comme ennemis du genre humain, les autres comme ennemis du gouvernement, de la religion, de la famille, de l'ordre social[16] »), ce qui n'a pas empêché leurs mouvements respectifs de triompher et de s'implanter durablement : le christianisme, comme religion officielle du monde romain, le socialisme, comme courant politique à même, désormais, de s'adjuger le pouvoir en Europe – c'est la troisième caractéristique commune repérée par Engels, la plus exagérée sans doute, ce qui est à remettre en perspective avec l'ambition militante, voire propagandiste, qui est la sienne au moment d'écrire son texte.

Les deux premiers points communs qu'il repère me paraissent beaucoup plus intéressants, et féconds, dans la mesure où l'on peut en retrouver le repérage chez d'autres nombreux penseurs marxistes, et ce jusque dans les années soixante et soixante-dix : ce sont ces caractéristiques communes, me semble-t-il, qui fondent l'analogie structurelle entre le christianisme et le communisme, indispensable à sa dynamisation potentielle en « affinité élective ». Pour Engels, à l'instar du socialisme, « le christianisme était à l'origine le mouvement des opprimés : il apparut tout d'abord comme la religion des esclaves et des affranchis, des pauvres et des

---

[13] Jacques TEXIER, *Révolution et démocratie chez Marx et Engels*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 27.

[14] Friedrich ENGELS, « Introduction », dans Karl MARX, *Les Luttes de classes en France 1848-1850*, Paris, Éditions Sociales, 1948, p. 36.

[15] *Id.*, « Contribution à l'histoire du christianisme primitif » (1894-1895), dans Karl MARX, Friedrich ENGELS, *Sur la religion*, *op. cit.*, p. 310.

[16] *Ibid.*, p. 310.

hommes privés de droit, des peuples subjugués ou dispersés par Rome[17] ». Comme dans tout mouvement révolutionnaire en effet, les premiers chrétiens, selon l'analyse engelsienne, se recrutaient parmi les couches les plus basses et les plus opprimées du peuple : hommes libres déchus, petits paysans croulant sous les dettes, etc. À cette variété d'individus persécutés et exploités, la nouvelle religion offrait une promesse commune d'émancipation symbolique, sous l'espèce d'une triple égalité : la communauté des biens, longuement glosée dans les *Actes des Apôtres* (égalité plutôt symbolique qui, comme le concède Engels, « se ramène plutôt à la solidarité entre persécutés qu'à des idées réelles d'égalité[18] »), égalitarisme spirituel d'une humanité désormais rachetée par le sacrifice christique sans regard de son origine sociale, enfin, égalitarisme humaniste des hommes comme pécheurs devant Dieu.

> Ainsi, on le voit, poursuit Engels, le christianisme d'alors qui n'avait pas encore conscience de soi était à mille lieux de la religion universelle, dogmatiquement arrêtée par le concile de Nicée ; impossible de reconnaître celui-là dans celle-ci. […] en revanche, il y a le sentiment qu'on est en lutte contre tout un monde et que l'on sortira vainqueur de cette lutte ; une ardeur belliqueuse et une certitude de vaincre qui ont complètement disparu chez les chrétiens de nos jours et ne se rencontrent plus qu'à l'autre pôle de la société, chez les socialistes.[19]

Si cette triple communauté devait donc finalement s'effondrer dès l'alliance avec l'Empire, qui proclama la différenciation entre prêtres et laïcs tout comme l'opposition des croyants aux païens[20], il n'en reste pas moins qu'Engels a repéré dans la condition pauvre et opprimée de ses membres un motif de connivence entre christianisme et socialisme qui parcourt l'ensemble de la philosophie marxiste. Dans un petit texte publié en 1905, sous pseudonyme, à l'attention des ouvriers polonais, Rosa Luxemburg, par exemple, pouvait également comparer la situation des chrétiens primitifs dans la Rome antique avec celle des couches ou-

---

[17] *Ibid.*, p. 310.

[18] *Id.*, « Anti-Dühring » (1878), dans *ibid.*, p. 146.

[19] *Id.*, « Contribution à l'histoire du christianisme primitif », *op. cit.*, pp. 322-323.

[20] *Ibid.*, p. 150.

vrières et paysannes de la Russie tsariste qui lui était contemporaine : d'un côté, une poignée de riches oisifs et tout-puissants, de l'autre, une immense masse populaire se consumant dans le dénuement[21]. Suit un précis de matérialisme historique, qui rejoint les grandes lignes de l'analyse d'Engels : d'abord, quant au succès du christianisme sur les couches les plus opprimées de la population, « une armée populeuse, ne possédant rien, *le prolétariat*, n'ayant même pas la possibilité de vendre sa force de travail[22] », couches auxquelles le christianisme primitif proposait un ensemble de revendications que Luxemburg n'hésite pas à qualifier de communistes :

> Dans cette société en ruines, où il n'existait aucune issue à la situation tragique du peuple, aucun espoir d'une vie meilleure, les malheureux se tournèrent vers le ciel pour y chercher le salut. La religion chrétienne apparut à ces être misérables comme une bouée de sauvetage, une consolation, un soulagement et devint dès le début *la religion des prolétaires romains*. Conformément à la situation matérielle des hommes appartenant à cette classe, les premiers chrétiens formulèrent la revendication de la propriété collective – *le communisme.* Quoi de plus naturel ? […] une religion qui défendait le peuple et demandait aux riches de partager avec les pauvres les richesses devant appartenir à tous et non à une poignée de privilégiés, une religion qui proclamait l'égalité de tous les hommes devait avoir un grand succès.[23]

Puis, ensuite, quant aux raisons de son éloignement des doctrines prônées par les premiers apôtres suite au décret de Constantin :

> Ce n'était pas la première fois dans l'histoire de l'humanité que les conditions économiques se montraient plus fortes que les beaux discours. Le communisme, cette communauté de jouissance des biens qu'avaient proclamée les premiers chrétiens, n'était pas réalisable sans le travail collectif de toute la population […]. Le christianisme n'entreprit d'abolir ni l'inégalité de travail, ni l'inégalité de propriété. Et c'est pourquoi ses efforts visant à supprimer l'inégale répartition des biens furent inefficaces.[24]

---

[21] Rosa LUXEMBURG, *Église et socialisme* (1905), trad. L. Rey, Paris, Cahiers Spartacus, 2006, p. 8.

[22] *Ibid.*, p. 9.

[23] *Ibid.*, p. 10.

[24] *Ibid.*, p. 15.

On notera, également, l'annexion accomplie par Rosa Luxemburg entre le communisme, comme système égalitaire de distribution des biens, et le mode de vie sociale prêché par le christianisme primitif, qui renvoie encore à un point soulevé par Engels dans « Contribution à l'histoire du christianisme primitif ». Répondant à une remarque du professeur Menger, qui s'étonnait que le socialisme n'ait pas réussi à s'implanter après la chute de l'Empire romain, Engels, en effet, allait même jusqu'à voir dans le christianisme en ses premières années d'existence l'arrivée au pouvoir d'une telle doctrine sociale[25] ou, pour le dire avec Henri Desroche, « quelque chose comme le socialisme du premier siècle de notre ère[26] ». Cet intérêt renouvelé des analyses marxistes pour la religion chrétienne primitive et son mode de vie communiste ne devait pas tarder d'être suivi par une réhabilitation de son premier prophète. Au tournant du XX^e^ siècle, en effet, un autre théoricien marxiste, disciple de Marx et Engels devait mettre à profit leur méthode d'analyse historique dans un ensemble d'études dans lesquelles la religion chrétienne, mais aussi bien la figure du Christ, allaient tenir une place prépondérante.

Après un ouvrage de 1888 sur l'utopie de Thomas More, où les croyances religieuses sont appréhendées comme « enveloppes » d'un contenu social, Karl Kautsky publiait en 1895 une étude sur *Les précurseurs du socialisme moderne*, où le christianisme primitif est re-situé dans un contexte socio-économique d'esclavage, de mise en place d'un système économique fondé sur une répartition inégalitaire des richesses, et de formation d'un immense prolétariat paupérisé dans la Rome antique. C'est en regard de cette situation matérielle donnée que Kautsky explique le « communisme » qui était celui des premiers chrétiens : « tout comme le socialisme, écrit Raymond Winling en commentant cette thèse, le christianisme a assuré sa victoire, non par les rêves qu'il suscitait, mais par les solutions qu'il proposait pour remédier à des situations intenables[27] », solution parmi lesquelles figurait au premier chef le communisme que pratiquaient les premières communautés chré-

---

[25] Friedrich ENGELS, « Contribution à l'histoire du christianisme primitif », *op. cit.*, p. 311.

[26] Henri DESROCHE, *Socialismes et sociologie religieuse*, *op. cit.*, p. 219.

[27] Raymond WINLING, « Le christianisme primitif comme "paradigme" : évolution d'une problématique (d'Engels à Garaudy) », *Revue des Sciences Religieuses*, n°55, 1981, p. 200.

tiennes de Jérusalem. Dix ans plus tard, en 1905, suivait un ouvrage essentiel sur *Les fondements du christianisme*, où Kautsky, sur les traces d'Engels, offrait au « point de vue prolétarien » (le relevé des conditions matérielles d'existence propres aux premiers chrétiens) la possibilité de « comprendre les aspects du christianisme primitif qu'il a en commun avec le mouvement moderne du prolétariat[28] ». L'ouvrage faisait également subir à l'historiographie traditionnelle marxiste du fait chrétien une inflexion décisive, en opérant un recentrement sur la figure de Jésus comme personnage historique. Désormais conçu comme leader politique, crucifié à la suite d'une révolution manquée, le Christ faisait ainsi une entrée fracassante, au singulier titre de meneur de soulèvement socio-politique, au cœur de l'historiographie marxiste :

> Un combat de rue livré par une petite troupe de prolétaires, suivi de la mise en croix d'un meneur issu d'une Galilée en rébellion permanente, pouvait sans doute produire une profonde impression sur les survivants du groupe, sans que l'historiographie ait cru nécessaire de prendre note d'un incident aussi banal.[29]

À l'orée des années soixante, un autre théoricien marxiste allait très largement compléter cette recherche autour d'une idée communiste présente, en germe, parmi les nombreuses richesses utopiques léguées par la religion, du christianisme des premiers temps à Joachim de Flore, en passant, comme le faisait Kautsky, par l'étude de l'*Utopia* de Thomas More. Pour Ernst Bloch, en effet, si le christianisme est la religion officielle sur l'île imaginée par l'humaniste britannique, c'est uniquement parce que ses habitants « ont appris que le Christ avait acquiescé au mode de vie communiste de ses disciples[30] ». Et le troisième tome du *Principe Espérance*, cette œuvre-fleuve dans laquelle Bloch tentait notamment de présenter le marxisme comme le dépositaire légal des tendances utopico-religieuses du passé,

---

[28] Karl KAUTSKY, *Les origines du christianisme. Étude historique* (1905), trad. G. Billy, *Marxists.org* [en ligne], p. 5. Disponible sur : <https://www.marxists.org/francais/kautsky/works/1908/00/origines.pdf>

[29] *Ibid.*, p. 201.

[30] Ernst BLOCH, *Le Principe Espérance* (1959), t. II, trad. F. Wuilmart, Paris, Gallimard, 1982, p. 94. Par ailleurs, Bloch repère également chez Thomas More les prolégomènes d'une théorie de la « plus-value », ainsi qu'une « conception pré-marxiste de l'État divisé en classes » (p. 95).

devait en outre offrir à la figure du Christ une place fondamentale, au titre de figure opprimée, vecteur d'une libération, proprement politique, de l'oppression et de la misère.

« […] on n'invente pas une origine aussi modeste pour un fondateur religieux.[31] » Ainsi Bloch débute-t-il ses réflexions sur le contexte historique et l'origine misérable du prophète des chrétiens, commencées dans l'humble atmosphère de l'étable de Bethléem, puis poursuivies autour du cadre *humain* et *historique* qui fut celui de la naissance du christianisme : cadre qui, malgré son enrobage mythique, n'en était pas moins celui d'un véritable contexte politique d'oppression et de sujétion, fait « d'espoirs et d'attentes », qui permettait au Christ de répondre à une inquiétude « de nature politique », « celle de la terre juive désireuse de se trouver un chef, un roi puissant de la race de David, capable d'expulser les occupants romains, de les bannir[32] ». Comme Engels, comme Kautsky, comme Rosa Luxemburg, Bloch poursuit donc cette explication matérialiste du succès chrétien aux premiers siècles de notre ère : c'est parce qu'il répondait aux désirs et aux attentes politiques d'une multitude opprimée que le Christ entra si triomphalement dans Jérusalem, et que le message qu'il professa, transformé en dogme religieux, put ainsi prendre le contrôle de l'Occident en seulement quelques siècles. D'où cette correspondance, accomplie sans relâche par Bloch au cours des trois tomes de son ouvrage, entre le socialisme et le christianisme, le premier étant parfois conçu comme accomplissement des caractères politiquement libérateurs du premier : car « l'amour humain, pour autant qu'il soit clairement compris comme amour de l'exploité […], est sans conteste un principe actif indispensable au socialisme[33] ».

La question se pose, donc, de savoir s'il peut exister un lien entre le prêche chrétien originel et l'interprétation historique du marxisme quant à la lutte des classes : l'exemple du Christ semble en effet pouvoir légitimer une prise de position chrétienne aux côtés des pauvres, et donc de leur lutte. Nous verrons au chapitre suivant comment cette question-là, au cours des années soixante et soixante-dix,

---

31 *Id.*, *Le Principe Espérance*, t. III (1959), trad. F. Wuilmart, Paris, Gallimard, 1991, p. 414.

32 *Ibid.*, p. 415.

33 *Id.*, *Le Principe Espérance*, t. I (1959), trad. F. Wuilmart, Paris, Gallimard, 1976, p. 330.

fût au cœur, dans certaines régions du monde, des tentatives les plus révolutionnaires de connexion entre le message évangélique du Christ et la critique du capitalisme marxiste. À cette question, en 1973, François Refoulé, directeur de collections théologiques et bibliques aux éditions du Cerf, n'hésitait pas à répondre par la positive : dans un ouvrage qui compare les pensées de Marx et de saint Paul, il affirmait en effet que l'engagement dans la lutte des classes peut véritablement être donné comme « critère du sérieux de l'engagement politique du chrétien[34] ». Au cours des années précédentes, du reste, le cinéma européen n'avait pas méconnu cette interrogation, lui qui devait voir ses entreprises les plus politisées soudainement peuplées par un certain nombre de réapparitions christiques – avec, toujours, cette double focalisation sur l'humanité misérable du Christ et sur la compatibilité structurelle de son prêche aux luttes politiques auxquelles participait, à l'époque, l'essentiel de la théorie marxiste.

C'est ainsi qu'en 1964, à sa critique des terribles divisions que le néo-capitalisme faisait subir entre le Nord et le Sud de la péninsule italienne et à ses considérations sur « le milliard de paysans bibliques qui aujourd'hui encore vit dans des conditions préhistoriques[35] », Pier Paolo Pasolini devait offrir la forme évangélique d'une adaptation cinématographique du texte de saint Matthieu, où les populations paysannes miséreuses et le sous-prolétariat méridional opprimé sont encore perçues comme les seules couches populaires à même de pouvoir rejouer le combat politique et socio-économique qui fut, selon un certain pan de l'historiographie marxisante de l'Évangile, enclenché par le prêche de Jésus-Christ : « […] cette masse énorme, intacte, est mûre pour jouer le grand rôle historique qui lui revient.[36] » Car la lecture pasolinienne du texte matthéen s'est faite au prisme politique d'une grille de lecture socio-analytique qui a la théorie marxiste comme principal instrument théorique :

---

34 François REFOULÉ, *Marx et S. Paul. Libérer l'homme*, Paris, Éditions du Cerf, 1973, p. 107.

35 Pier Paolo PASOLINI, « L'Italie ? un taudis avec la télé » (1963), trad. M.-A. Patrizio, *Entretiens (1949-1975)*, Paris, Éditions Delga, 2019, p. 72.

36 *Id.*, *Vie nuove*, n°44, 16e année, 9 novembre 1961. Repris dans *Dialogues en public 1960-1965*, trad. F. Dupuigrenet Desroussilles, Paris, Les Éditions du Sorbier, 1980, p. 75.

> […] oui, c'est une œuvre marxiste, mais je ne peux pas vous le dire. Je crois que dans ma conscience d'auteur elle l'est, et j'insiste encore parce que, en lisant l'Évangile selon Matthieu, je le lisais en marxiste. Comment devais-je le lire ? Les pharisiens je les voyais comme classe dirigeante de l'époque, la prédication du Christ je l'ai vue comme une révolution faite avec les méthodes que pouvait employer un révolutionnaire d'alors, c'est-à-dire en disant (au lieu de prendre la mitraillette comme faisaient les partisans) : tends l'autre joue. Et de fait il a fini sur la croix. […] je ne pouvais pas tourner des scènes sans que dans ces scènes il y ait un moment de sincérité, au moins comme actualité. Alors, les soldats d'Hérode comment pouvais-je les faire ? […] je les ai habillés un peu en fascistes et je les ai imaginés comme des bandes fascistes ou comme les fascistes qui tuaient les enfants slaves en les jetant en l'air. La fuite de Joseph et Marie vers l'Égypte, comment l'ai-je pensée ? Je l'ai pensée en me rappelant certaines fuites, certains exodes de réfugiés espagnols à travers les Pyrénées. En effet, j'avais absolument besoin d'un moment d'actualité […].[37]

Poursuivant les intuitions d'Engels, entre autres, sur les analogies structurelles qui existent entre le message originel du christianisme primitif et le mouvement ouvrier moderne, l'adaptation pasolinienne ne va donc pas sans ménager un ensemble de combinaisons symboliques, sur lesquelles j'aurais l'occasion de revenir, entre le texte biblique de Matthieu et les questions politiques brûlantes de l'époque, de la lutte des classes à l'émancipation, qui allaient exploser quelques années plus tard en une période de soulèvements vécus par la plupart des grandes capitales européennes.

C'est ainsi que quatre ans plus tard, en 1968, la figure du Christ devait à nouveau réapparaître dans un film pourtant réalisé par un cinéaste n'ayant jamais caché ses attirances pour la critique de la civilisation capitaliste accomplie par le marxisme. L'œuvre cinématographique de Luis Buñuel s'avère en effet, de bout en bout, imprégnée de références plus ou moins discrètes à la pensée de Marx, de *L'Âge d'Or* (1930), qui empruntait au *Manifeste* de 1848 l'un de ses titres préparatoires (« Les eaux froides du calcul égoïste »), au *Fantôme de la liberté* (1974), mention discrète au même ouvrage[38] et à ses célèbres premières lignes sur le « spectre du

---

37 *Id.*, « Cinéma et littérature dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini » (1964), *Entretiens (1949-1975)*, *op. cit.*, pp. 103-104.

38 Voir Luis BUÑUEL, *Mon dernier soupir*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1982, p. 262.

communisme ». Mais dans le même temps, Buñuel a conservé de ses années de jeunesse une fascination très forte pour le mystère religieux et pour la liturgie chrétienne, sensible dans nombre de ses films – à commencer par *Simon du désert* (1964), libre adaptation de la vie de Siméon le stylite, où le commentaire moqueur des dogmes ne va pas sans une réelle admiration pour les valeurs spirituelles de ceux qui vivent leur religion en dehors des institutions officielles.

Les premières années de sa vie, en effet, s'avèrent doublement marquées par une atmosphère religieuse qui n'a rien a envier à celle vécue par Pasolini dans la campagne frioulane : il y a d'abord, sur le versant liturgique, les années d'enfance à Calanda, un village de la communauté autonome d'Aragon dominé par les pratiques religieuses : enterrements, lamentations et miracles mariaux dans lesquels le jeune Buñuel s'est toujours impliqué de façon personnelle[39]. Il y aura ensuite, quelques années plus tard, la ferme apprentissage, dans le collège jésuite del Salvador, du catéchisme, de l'hagiographie et du dogme catholiques, lesquels devaient, là encore, laisser sur le futur cinéaste une trace indélébile[40].

Celui qui dut quitter les États-Unis pour le Mexique suite à la traître publication d'une autobiographie où son ancien camarade Salvador Dalí divulguait ses sympathies pour le communisme et l'idéologie révolutionnaire marxiste-léniniste[41], résolvait ces contradictions dans la revendication d'un certain athéisme, radical certes, mais qui n'exclut pas l'existence de Dieu : « Mon athéisme conduit inévitablement à une acceptation de l'inexplicable. […] tout notre univers est un mystère. Dieu ne s'occupe pas de nous. S'il existe, c'est comme s'il n'existait pas. Raisonnement que j'ai résumé jadis dans cette formule : je suis athée, grâce à Dieu.[42] » *La Voie lactée*, réalisé en 1968, porte la marque de ces ambiguïtés. Très méticuleusement documenté, construit autour de véritables citations issues de la Bible (Osée,

---

39 Voir Gwynne EDWARDS, *A Companion to Luis Buñuel*, Woodbridge, Tamesis, 2005, pp. 113-114.

40 Luis BUÑUEL, *Mon dernier soupir*, *op. cit.*, pp. 29-33.

41 L'anecdote est notamment racontée dans Román GUBERN, Paul HAMMOND, *Luis Buñuel. The Red Years, 1929-1939*, Madison, Wisconsin University Press, 2012, pp. 428-429. On trouvera par ailleurs dans cet ouvrage un résumé substantiel des relations entretenues par Buñuel, tout au long de sa vie, avec l'idéologie communiste.

42 Luis BUÑUEL, *Mon dernier soupir*, *op. cit.*, pp. 182-183.

Jean, Matthieu) ou d'exégèses de Docteurs de l'Église (Jean de la Croix), le film présente un catalogage précis des dogmes et des hérésies de l'Église catholique : l'Eucharistie, les deux natures du Christ, la Trinité, les dogmes relatifs à la Vierge Marie, etc. La « voie lactée » du titre, c'est ce chemin de Saint-Jacques emprunté par les pèlerins de Paris jusqu'à Compostelle, parcouru par deux vagabonds de générations différentes, et au fil duquel ceux-ci rencontrent plusieurs personnages, toutes époques confondues, débattant des grandes controverses théologiques qui ont parcouru l'histoire de l'Église.

[fig. 54-55] Luis Buñuel, *L'Âge d'Or* (Photogrammes, France, 1930)

Depuis les dignitaires ecclésiastiques et bourgeois, tournés en ridicule dans *L'Âge d'Or* **[fig. 54-55]**, on connaît l'antipathie profonde portée par Buñuel à l'institution catholique et à ses personnels – une animosité particulièrement sensible, comme j'aurais l'occasion d'y revenir, au sein des milieux militants d'une majeure partie de la gauche espagnole. Néanmoins, la démarche qui est la sienne dans *La Voie lactée*, extrêmement respectueuse, sur le plan littéral, de la théologie et de la liturgie catholiques, ne lui permet pas moins de résumer soigneusement une tradition spirituelle dans laquelle, du reste, son film s'inscrit parfaitement. Car l'objectif que Buñuel poursuit ici ne semble pas être tourné vers la polémique ; et si ses images devaient laisser place à la représentation d'un pape fusillé **[fig. 350]** – auquel, par ailleurs, il offre ses propres traits – par un groupe de jeunes révolution-

naires gauchistes, c'est d'abord en tant que représentant de l'Église comme institution de pouvoir que le souverain pontife se voit ainsi sacrifié.

Si l'étrange et foisonnante galerie de personnages rencontrés par les deux pèlerins du film, pour la plupart empêtrés dans les autoritaires contradictions de leurs croyances dogmatiques – voir par exemple la séquence de l'exhumation d'un évêque, enterré comme un saint, mais dont les écrits posthumes ont révélé sa non-croyance hérétique envers la sainte trinité, déterré pour être brûlé *post-mortem* –, n'est pas, bien sûr, sans laisser affleurer une charge violente contre l'hypocrisie de l'Église, ses abus politiques et ses liens étroits avec la bourgeoisie[43], c'est bien l'incarnation du religieux dans toute forme d'institution, son dévoiement et son monopole par la bureaucratie ecclésiale, qui sont attaqués par Buñuel – non la foi, la croyance ou encore la religion en elles-mêmes. D'ailleurs, la réception critique du film – qui doit beaucoup, certainement, au contexte d'*aggiornamento* déployé dans la société cléricale par le concile Vatican II – divisa profondément les milieux les plus critiques à l'égard des institutions religieuses : là où Carlos Fuentes avait vu une foudroyante œuvre anticléricale, corrosive et belliqueuse, Julio Cortázar, au contraire, déplorait un travail qui lui semblait commandité par le Vatican lui-même[44].

Le film se déploie en effet dans un double mouvement dialectique, qui revient au fond à opposer deux usages concurrentiels du fait religieux et du récit chrétien. D'un côté, *La Voie lactée* poursuit cette opposition, récurrente dans la filmographie buñuelienne, entre les personnages cléricaux, toujours alliés aux pouvoirs politico-militaires en place – voir par exemple l'évêque et le colonel dans *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972) – et les personnages religieux moins officiels, plus subversifs, recrutés quant à eux du côté des exclus et des couches les plus basses de la société – voir par exemple la quête spirituelle menée par *Viridiana* (1961)[45]. De

43 À ce propos, voir ce qui est dit du film dans Freddy BUACHE, *Luis Buñuel*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1970, p. 161.

44 Christian AMALVI, « De la reproduction édifiante de l'œuvre d'art religieuse à son détournement parodique (du Second Empire à nos jours) », dans Dominique AVON (dir.), *La Caricature au risque des autorités politiques et religieuses*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp.30-31.

45 Sur cette opposition, voir notamment Guy BEDOUELLE, « Luis Buñuel et la subversion », *Échos de Saint-Maurice*, t. 87, 1991, p. 249.

l'autre, le film ne va pas sans manifester une grande tendresse à l'égard des classes inférieures : d'abord car Buñuel semble parfaitement comprendre le besoin culturel de foi des déshérités, antidote nécessaire à leurs pauvres conditions matérielles d'existence (« Avec toute cette misère et cette calamité, si je n'avais pas la foi… », plaçait-il, déjà, dans la bouche d'un mendiant boiteux dans *Viridiana*). Ensuite car c'est elles qui, selon lui, semblent avoir véritablement compris, de façon pure et désintéressée, la véritable élévation sociale et communautaire qui se fait jour dans le mystère chrétien. C'est de cette manière qu'André Cousineau résume cette appréhension de l'usage populaire du religieux, après l'avoir comparée à celle qui fut mise en œuvre par Pasolini, lors d'une table ronde organisée en 1971 par le département de théologie de l'université de Montréal :

> J'ai eu l'impression que Buñuel retrouve dans les couches populaires un élan de relation spontanée et naturelle vers Dieu. […] Il traite de l'Eucharistie – qui est la nourriture du peuple. Chaque fois qu'il en parle dans un langage dogmatique, avec les préoccupations des docteurs, la scène devient ridicule. Au contraire, chaque fois qu'il l'envisage au niveau du partage du pain, au niveau de la communion à la table des riches et des pauvres, à ce moment-là, on sent très bien que ceux qui sont démunis de science, les pauvres, les faibles, ce sont ceux-là qui saisissent, grâce à une connaissance intuitive et non pas systématique, le vrai sens chrétien.[46]

Cette opposition dialectique entre l'usage, dogmatique, hypocrite et dévoyé, du religieux par les institutions de pouvoir, et celui, intuitif et populaire, qui en est fait par les classes inférieures, devait trouver son illustration exemplaire dans plusieurs épisodes du film qui se concentrent exclusivement sur des passages du texte évangélique, et donc, partant, sur le personnage de Jésus lui-même. Car le fond du problème, pour Buñuel – mais c'est aussi ce qu'avaient déjà relevé, comme on l'a vu, Friedrich Engels ou Rosa Luxemburg –, semble être une nouvelle fois ce dévoiement du prêche christique originel par les travestissements dogmatiques du catholicisme ultérieur. Au cœur d'un film pourtant censé déployer les hypocrisies des instances religieuses, le cinéaste espagnol allait ainsi opérer un recentrement essen-

[46] Voir le rapport de cette table ronde par Léo BONNEVILLE, « Table ronde sur *La Voie lactée* », *Séquences*, n°65, avril 1971, p. 32. Voir également p. 26 pour la comparaison avec Pasolini.

tiel sur la figure du Christ. « J'ai voulu le montrer comme un homme normal, riant et courant, se trompant de chemin, se disposant même à se raser […][47] » : il s'agit, d'abord, de le démystifier en soulignant son aspect le plus humain. Les épisodes du film centrés sur certains passages de sa vie ne manquent pas, en effet, d'attirer l'attention sur l'humilité et la modestie de ses origines, en se recentrant sur les humbles activités laborieuses de sa famille terrestre **[fig. 56-59]**.

[fig. 56-59] Luis Buñuel, *La Voie lactée* (Photogrammes, France, 1968)

Mais il s'agit encore, ensuite, de rendre cette figure à son usage le plus populaire, en l'émancipant de son monopole ecclésiastique. D'abord en réglant son apparition figurative sur un modèle saint-sulpicien, populaire, naïf, dont les teintes de couleurs rappellent plutôt l'imagerie populaire et les images pieuses que la grande peinture religieuse officielle. À ce titre, le bleu de la robe de Marie, interprétée dans le film par Édith Scob, bien loin d'évoquer le bleu marial, sombre, qui parcourt ses représentations les plus culturellement valorisées, s'avère bien plus proche de celui que la mère du Christ porte dans ces vignettes de dévotion qui étaient dis-

47 Luis BUÑUEL, *Mon dernier soupir*, *op. cit.*, p. 292.

tribuées en masse aux fidèles – voir, à titre d'exemple, certaines des représentations populaires de la Vierge du Pilar, sainte patronne de l'hispanité vénérée dans sa basilique de Saragosse **[fig. 60-62]**, ville dans laquelle déménagea en 1907 la famille d'un jeune Luis Buñuel encore pétri de l'atmosphère religieuse, naïve et paysanne, de Calanda. Intolérable est donc, pour Buñuel, cette monopolisation du discours du Christ par une Église coupable d'un travestissement de ses paroles : c'est ainsi que les dernières images du film devaient le laisser prononcer cette célèbre phrase, annonciatrice de lutte, et que l'on devait par ailleurs retrouver dans toutes les occurrences cinématographiques de cette christologie de gauche, de Pasolini à Fassbinder, à laquelle ce chapitre est consacré : « Je ne suis pas venu sur terre pour apporter la paix, mais le glaive » (*Matthieu*, 10, 34).

[fig. 60] Anonyme espagnol, *Nuestra Señora del Pilar* (Aragon, environ 1920)
[fig. 61-62] Luis Buñuel, *La Voie lactée* (Photogrammes, France, 1968)

Que Pasolini ou Buñuel, cinéastes très proches des idées révolutionnaires marxistes, aient pu ainsi, à l'aube des explosions contestataires européennes de la fin des années soixante, se concentrer sur les origines modestes de la famille du Christ et sur les résonances, populaires ou politiques, de son message originel, cela est encore à rapporter à une certaine lecture marxisante qui fut celle de l'Évangile chrétien. Car le prêche de Jésus n'était pas, selon toute une tradition historiographique se réclamant du marxisme, sans tendre vers une critique des inégalités sociales qui divisent le monde entre les possédants et ceux qui n'ont rien, voir jusqu'à une critique, « pré-marxiste », de la propriété privée. À l'orée des années soixante, on devait par exemple trouver cette idée chez Ernst Bloch : comme le marxisme, qui a commencé par s'adresser aux prolétaires en les enjoignant à se libérer de leurs chaînes, l'annonce christique était également, un message destiné aux opprimés, et ce d'abord car Jésus a tendu la main vers ce qui est en bas, tandis qu'il s'est rebellé contre ce qui est en haut, comme le montre, notamment, la célèbre sentence christique du chas de l'aiguille qui interdit *a priori* l'entrée du riche au paradis (voir par exemple *Matthieu*, 19, 24) : « C'est la pauvreté, écrivait Bloch en 1959, qui est la plus proche du Salut dont le principal obstacle, intérieur et extérieur, est la richesse.[48] » C'est ainsi que le salut chrétien, prêché dans les paroles originelles du Christ, devait être conçu à la manière d'un message de libération capable d'être transposé sur le plan politique d'une émancipation des classes pauvres et dominées.

**
*

C'est d'ailleurs autour de cette dimension libératrice que tourne la seconde connivence essentielle, repérée par Engels, entre le christianisme primitif et le socialisme moderne : « Tous deux, le christianisme aussi bien que le socialisme ouvrier prêchent une délivrance prochaine de la servitude et de la misère[49] », à cette exception près que le premier la promet dans un au-delà post-mortem, là où le se-

---

[48] Ernst BLOCH, *Le Principe Espérance*, t. III, *op. cit.*, p. 419.

[49] Friedrich ENGELS, « Contribution à l'histoire du christianisme primitif », *op. cit.*, p. 310.

cond l'envisage dans ce monde-ci, « dans une transformation de la société ». Reste donc, en germe, ce substrat utopique que partagent les deux messages, au titre d'instruments sotériologiques tournés vers la délivrance et le salut, ainsi que s'en était avisé Mircea Eliade : « Tous deux, d'une manière différente, certes, et sur des plans nettement opposés, sont des sotériologies, des doctrines du salut, et partant, brassent les ''symboles'' et les ''mythes'' à une échelle qui n'a sa pareille que dans l'humanité extra-européenne.[50] » Eliade ajoute ainsi que les masses sympathisantes du communisme réagissent à un ensemble de symboles que véhiculent des formules et des slogans tels que « délivrance, liberté, paix, dépassement des conflits sociaux, abolition de l'État exploiteur et des classes privilégiées », dont « la structure et la fonction mythique ne sont plus à développer[51] ».

Qu'un tel ferment utopique – et, partant, véritablement progressiste – repose au cœur des idées religieuses, au-delà d'un certain usage conservateur qui en est fait par les institutions officielles, et que ce ferment implique un ensemble de comportements et de croyances qui soient également mobilisables sur le champ social d'une volonté de transformation du monde, c'est bien le pressentiment qui fût celui d'Antonio Gramsci lorsqu'il s'est agi d'étudier le fonctionnement de l'Église catholique, mais également son rôle sur la société et ses rapports avec les couches populaires italiennes. Comme beaucoup d'autres théoriciens marxistes, Gramsci s'est beaucoup intéressé, et de façon récurrente, aux ordres religieux médiévaux et à leur impact sur les masses et leurs soulèvements, à l'instar du mouvement conduit par Saint François d'Assise, qu'il considérait comme « l'initiateur d'une nouvelle religion soulevant d'énormes enthousiasmes, comme dans les premiers siècles du christianisme[52] ». D'où sa lecture éminemment positive du germe d'espérance, d'universalisme et d'égalitarisme que contiendrait, par définition, tout mouvement religieux, dès lors utilisable sur le champ des luttes sociales pour la libération des opprimés :

---

[50] Mircea ELIADE, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952, p. 11.

[51] *Ibid.*, p. 11, note 1.

[52] Voir Hugues PORTELLI, *Gramsci et la question religieuse*, Paris, Éditions Anthropos, 1974, p. 86.

> La religion est la plus gigantesque utopie, c'est-à-dire la plus gigantesque "métaphysique" qui ait apparu dans l'histoire, car elle est la tentative la plus grandiose de concilier sous une forme mythologique les contradictions réelles de la vie historique : elle affirme en effet que les hommes ont la même "nature", qu'existe l'homme en général, en tant que créé par Dieu, fils de Dieu, et partant frère des autres hommes, égal aux autres hommes, libre parmi les autres hommes et comme les autres hommes, et qu'il peut se concevoir tel en se voyant lui-même en Dieu. […] Ainsi fermentent parmi les hommes les idées d'égalité, de fraternité, de liberté […]. C'est ainsi qu'il est arrivé que dans toute agitation radicale des foules, d'une façon ou d'une autre, sous des formes et des idéologies déterminées, ont été posées ces revendications.[53]

Que le mouvement communiste se fonde, au-delà de ses ambitions politiques – voire scientifiques, lorsqu'il adosse son message militant à la méthode du matérialisme historique – sur une forme de transcendance, ou sur une « attitude totale » rassemblant dans la même totalité organique « la compréhension de la réalité sociale, la valeur qui la juge et l'action qui la transforme[54] », c'est une intuition que Lucien Goldmann avait déjà développée à l'orée des années soixante. Prenant à contrepied la tradition du socialisme marxiste, qui s'est développée à partir du XX^e^ siècle en opposition totale à toute forme de transcendance immatérielle ou supra-historique, Goldmann n'en repère pas moins au fondement de l'attitude marxiste une forme de « foi », soit cette croyance « en *l'avenir historique* que les hommes font eux-mêmes[55] ».

En présentant une telle foi en une transcendance « supra-individuelle », le marxisme, selon le théoricien marxiste, renoue dans une certaine mesure avec la tradition augustinienne, les deux doctrines affirmant similairement que toutes les valeurs se fondent au sein d'une réalité objective que l'on ne peut connaître que relativement (« Dieu pour Saint Augustin, l'histoire pour Marx[56] »), et que ce n'est

---

53 Antonio GRAMSCI, « Introduction à l'étude de la philosophie » (1932-1933), *Cahiers de prison, 10-13*, trad. P. Fulchignoni, G. Granel, N. Negri, Paris, Gallimard, 1978, p. 284.

54 Lucien GOLDMANN, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1959, p. 98.

55 *Ibid.*, p. 99.

56 *Ibid.*, p. 99.

qu'en reconnaissant cette réalité supra-individuelle comme « valeur suprême » que l'on pourra connaître objectivement tel ou tel fait historique. Partant de cette constatation, Goldmann place un « fondement commun » entre les épistémologies, pourtant *a priori* disparates, de Saint Augustin, Pascal et Marx : celles-ci postulent, toutes trois, que la connaissance de l'homme ne peut s'effectuer qu'à la condition d'un « pari » ; et se fondent semblablement sur « un acte de foi *Credo ut intelligam*[57] ». Sans chercher à « christianiser » le marxisme – il s'en défend à juste titre au début de ses réflexions –, Goldmann introduisait néanmoins une nouvelle forme d'homologie entre ces deux configurations, à l'aune d'une manière inédite de dépasser la conflictualité existant *a priori* entre l'athéisme marxiste et la croyance religieuse.

À des degrés divers, les deux configurations socio-culturelles que sont le christianisme et le communisme impliquent un acte de foi similaire, parce qu'ils promettent une libération de nature équivalente. Rosa Luxemburg faisait suivre sa comparaison des communautés chrétiennes primitives et des groupements ouvriers modernes de quelques réflexions sur la nature des rapports entre le clergé et les socialistes, s'étonnant que les membres du premier fassent preuve d'une telle haine propagandiste à l'égard des seconds. À ses yeux en effet, les doctrines défendues et les fins visées par les socialistes au travers du monde correspondent exemplairement aux commandements qui furent prônés par Jésus-Christ lui-même, aux premiers temps du prêche chrétien :

> Les social-démocrates se proposent de mettre fin à l'exploitation du peuple laborieux par les riches. On aurait pu croire que les serviteurs de l'Église seraient les premiers à faciliter cette tâche aux social-démocrates. Jésus-Christ (dont les prêtres sont les serviteurs) n'enseigne-t-il pas qu'"il est plus facile à un chameau de passer par le trou d'une aiguille qu'à un riche d'entrer dans le royaume des cieux" ?[58]

---

57 *Ibid.*, p. 104. De façon similaire, Marc Lazar a rapproché les Partis communistes français et italien à l'aune d'un tel acte de foi, constatant que tous d'eux « ne cessent d'entretenir une filiation de croyance par rapport à une référence absolue, constituée en une tradition » : la doctrine marxiste-léniniste. Voir Marc LAZAR, « Communisme et religion », dans Stéphane COURTOIS, Marc LAZAR, Shmuel TRIGANO (dir.), *Rigueur et passion. Mélanges offerts en hommage à Annie Kriegel*, Paris, L'Âge d'Homme/Éditions du Cerf, 1994, p. 161.

58 Rosa LUXEMBURG, *Église et socialisme*, *op. cit.*, p. 7.

Au terme du relevé de cette analogie structurelle entre les promesses de libération défendues tant par les « social-démocrates » que par les premiers chrétiens, Rosa Luxemburg pouvait enfin conclure que cette égalité, vers laquelle tendaient les discours révolutionnaires des premiers apôtres, sans qu'il n'aient jamais réussi à véritablement la mettre en place, « les prolétaires modernes » du début du XX^e^ siècle, par la conquête du pouvoir politique et la collectivisation des moyens de production, pourront enfin la réaliser : dans l'accomplissement d'un communisme qui ne consiste plus en l'aumône des possédants aux miséreux, mais plutôt « dans l'abolition totale de la différence même entre les riches et les pauvres […], par la suppression de l'exploitation de l'homme par l'homme[59] ».

Quelques années plus tard, ce sont des idées similaires qui seront défendues par Ernst Bloch dans les trois tomes de son *Principe Espérance*. Dans un certain nombre de passages qui évoquent ce que Goldmann dira plus tard du « pari » qui serait à son fondement, le marxisme y sera défendu au titre de « *docta spes* », espérance savante qui, inspirée et nourrie des utopies millénaristes du passé, et dans le même temps, contrairement à ces dernières, tournera le dos à l'abstraction pour bâtir une utopie concrète sur les fondations des possibilités objectivement contenues dans la réalité[60]. C'est donc sur une comparaison de la philosophie de la *praxis* marxiste et de l'intérêt messianique des mouvements religieux que s'ouvrira le premier tome du *Principe Espérance*. Si la philosophie marxiste correspond bien à l'ouverture d'une brèche messianique dans la sphère des possibles, elle ne fait que poursuivre, voire accomplir, une volonté utopique de libération déjà connue des chrétiens eux-mêmes :

> Le Nouveau de bon aloi n'est jamais tout à fait nouveau. Son action s'étend bien au-delà des rêves éveillés dont la vie est parcourue et auxquels l'art donne forme. C'est la volonté utopique qui guide tous les mouvements de libération et les chrétiens eux aussi la connaissent à leur manière, tantôt avec une conscience

---

[59] *Ibid.*, p. 21.

[60] Sur la notion d'« utopie concrète » chez Bloch, dérivée de sa conception du marxisme comme « *docta spes* », voir notamment Arno MÜNSTER, *Principe responsabilité ou Principe espérance ?*, Lormont, Éditions Le Bord de l'Eau, 2010, pp. 130-148.

sommeillante, tantôt avec un intérêt bien éveillé : ne leur fut-elle pas léguée dans les passages de la Bible relatifs à l'exode et au messianisme ?[61]

[fig. 63-66] Jean-Luc Godard, *Weekend* (Photogrammes, France, 1967)

Il existe donc une tradition, de nombreuses fois rejouées en plusieurs occasions récurrentes dans la théorie marxiste, qui voit dans le message libérateur prêché par Jésus aux temps originaires du christianisme le précurseur des luttes politiques qui seront ensuite menées au nom du socialisme. Celles qui explosèrent en Europe et dans le monde à la fin des années soixante ne furent pas en reste ; et plusieurs occurrences cinématographiques, directement reliées à ces luttes, ne manquent pas de laisser une place au nom ou à la figure du Christ. C'est ainsi qu'en 1967, dans *Weekend*, cette critique acerbe de la société de loisirs et de consommation dans laquelle de nombreux exégètes ont cru reconnaître un pamphlet prophétique des événements de mai 1968[62], et où le cinéaste laissait libre

---

[61] Ernst BLOCH, *Le Principe Espérance*, t. I, *op. cit.*, p. 15.

[62] Voir par exemple Alain BEAULIEU, « Accords et faux raccords entre les conceptions du cinéma de Jean-Luc Godard et de Gilles Deleuze », *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques*, vol. 13, n°3, printemps 2003, p. 179.

cours à de longs discours ne faisant pas mystère de leur radicalité marxiste-léniniste, Jean-Luc Godard devait filmer un curieux dialogue entre ses deux protagonistes Roland (Jean Yanne) et Corinne (Mireille Darc), où les patronymes de Marx et de Jésus-Christ allaient une nouvelle fois se trouver cités ensemble. Dans les premières minutes du film, après ce fameux travelling qui rendit l'œuvre célèbre, le couple s'arrête devant la ferme d'un paysan qui, tout en chantant l'Internationale, leur rappelle les mots marxiens selon lesquels les hommes sont tous frères. Ayant repris la route, Corinne, momentanément troublée par cette révélation, demande à son mari quelques explications. « Mais c'est pas Marx, lui répond Roland, c'est un autre communiste. C'est Jésus qui l'a dit » **[fig. 63-66]**.

C'est ainsi que deux ans plus tard, au moment du flétrissement des luttes, de la retombée des espérances et du démantèlement des barricades, Philippe Garrel devait offrir la représentation filmique d'un Christ à lire comme la métaphore de la défaite des générations utopiques de Mai 1968 – nombreux sont effectivement les exégètes qui relient l'étrange figure christique qu'il compose dans *Le Lit de la Vierge* (1969) à l'échec, déjà sensible quelques mois après, des combats politiques engagés à la fin des années soixante[63]. Garrel est un autre de ces cinéastes chez qui l'engagement politique, hérité du marxisme – s'il ne s'est jamais véritablement reconnu comme « marxiste », à proprement parler, il faisait du *Capital*, dans un entretien de 2005, une « ancre » capable de tenir le monde en place[64] – côtoie la mise en œuvre plastique d'une poétique filmique où les données figuratives, thématiques et iconographiques empruntées à l'imagerie chrétienne possèdent une place essentielle : à l'aune d'une *pietà* formées par ses principaux protagonistes, les personnages du Christ et de sa Mère étaient déjà, comme on le verra, posés comme les référents symboliques ultimes de son premier court-métrage, *Les Enfants désaccordés*, réalisé en

---

63 Voir par exemple Philippe AZOURY, *Philippe Garrel en substance*, Paris, Capricci, 2013, p. 83.

64 Philippe AZOURY, Jean-Marc LALANNE, « Philippe Garrel : entretien avec un être brûlant », *Les Inrockuptibles* [en ligne], 2011, consulté le 28 février 2020. Disponible sur <https://www.lesinrocks.com/2011/10/02/cinema/actualite-cinema/philippe-garrel-entretien-avec-un-etre-brulant/>. Voir aussi ses considérations sur son ancrage à l'extrême-gauche des idées politiques dans Philippe GARREL, Thomas LESCURE, *Une caméra à la place du cœur*, *Une caméra à la place du cœur*, Aix-en-Provence, Admiranda/Institut de l'Image, 1992, p. 33.

1964 **[fig. 271-272]**, formule plastique également doublement rejouée en 1968 avec *Le Révélateur* **[fig. 67-68]**.

[fig. 67-68] Philippe Garrel, *Le Révélateur* (Photogrammes, France, 1968)

Les membres de la famille christique allaient ainsi, par la suite, se faire les modèles d'où se démarquent la quasi-exclusivité des figures du premier cinéma garrélien. *Marie pour mémoire*, réalisé en 1967, raconte notamment la rencontre de deux jeunes femmes, nommées Marie et Blandine, avec deux jeunes hommes, nommés Jésus et Gabriel, tous deux engagés dans le militantisme contre la société répressive français de la fin des années soixante. *Le Révélateur*, réalisé en 1968, présente les errements d'un enfant de cinq ans qui, dans un « temps de guerre[65] » qui renvoie implicitement aux crises de l'époque, abandonne ses parents pour accomplir une sorte de « mission christique[66] ». Dans les premières occurrences du cinéma garrélien, donc, l'interprétation des crises et des bouleversements politiques contemporains a toujours accompagné l'identification christologique de ses personnages avec les figures principales du récit biblique ; celles-ci devaient même devenir, dans *Le Lit de la Vierge*, les protagonistes centraux.

Pierre Clémenti y incarne donc un Christ dont l'humble et modeste origine, qui avait tant frappé les commentateurs marxistes depuis Engels jusqu'à Bloch, est

---

65 Philippe GARREL, « Cerclé sous vide », entretien avec J.-L. Comolli, J. Narboni et J. Rivette, *Cahiers du cinéma*, n°204, septembre 1968, p. 52.

66 Sally SHAFTO, « Artist as Christ/Artist as God-the-Father: Religion in the Cinema of Philippe Garrel and Jean-Luc Godard, *Film History*, vol. 14, 2002, p. 153.

poussée jusqu'à son paroxysme : jamais le personnage de Jésus n'a semblé si démystifié, faible, épuisé, solitaire et misérable **[fig. 69–71]** ; et ainsi, dans le même mouvement, si humain – plus d'apôtres, plus de pouvoirs, plus de résurrection : à l'instar des manifestants de 1968, la figure christique s'y voit soumise au renoncement forcé de ses idéaux. Pour utiliser une terminologie employée par Garrel lui-même, dans un film plus récent (*Les Amants réguliers*, 2005), et à l'aune d'une évolution qu'il nous restera, plus tard, à développer, le Christ ne vient plus accompagner les « espérances de feu » socialistes de son discours messianico-religieux ; c'est la pauvreté de sa figure, au contraire, qui vient escorter le cortège de leurs « espoirs fusillés ». Il faut bien sûr voir dans ce « Christ bien découragé, […] qui baisse les bras devant la méchanceté du monde[67] » l'annonce d'un thème pessimiste qui suivra très rapidement, dans les milieux de gauche européens, la fin brutale des révoltes engagées peu avant. Mais le renoncement du Jésus garrélien dit bien, également, la fraternité de ses idéaux avec ceux qui furent défendus pendant ces années explosives.

[fig. 69-71] Philippe Garrel, *Le Lit de la Vierge* (Photogrammes, France, 1969)

[67] Philippe GARREL, Thomas LESCURE, *op. cit.*, p. 41.

Je propose de commencer par lire dans cette récurrence du personnage du Christ, tout au long des années soixante, dans un pan entier des entreprises filmiques les plus politisées, l'indice d'une époque qui n'a pas méconnu cette homologie structurelle entre les messages de libération communiste et chrétien – et dont le relevé parcourt la philosophie d'obédience marxiste depuis Marx et Engels eux-mêmes. Mais, en l'état actuel des choses, les quelques exemples rapidement dépliés dans ce qui précède dénotent une simple correspondance qui, à l'exception notable de l'Évangile pasolinien, comme on le verra, implique une convergence potentielle, mais pas encore complètement accomplie. Bien différente, par exemple, est la conception du pauvre dans la tradition chrétienne, objet passif de l'aumône, de celle du prolétaire dans la théorie marxiste, sujet actif de sa propre inscription dans l'histoire révolutionnaire.

En effet, comme le notait avec perspicacité Michael Löwy, le basculement vers une véritable « affinité élective » ne se fait pas de façon automatique ; au contraire, il est historiquement et socialement déterminé, dans la mesure où il dépend de conjonctures concrètes : « La transformation de cette puissance en acte, la *dynamisation de l'analogie*, son évolution vers une interaction active dépend de conditions historiques concrètes : mutations économiques, réactions de classes et catégories sociales, mouvements culturels, événements politiques, etc.[68] » Pour que les homologies structurelles cèdent la place à « l'élection » proprement dite, où les correspondances initiales se voient dynamisées par « le choix actif des deux configurations socioculturelles, conduisant à certaines formes d'interaction, de stimulation réciproque et de convergence[69] », il faut donc l'action de certaines contingences socio-économiques, politiques ou/et culturelles bien précises – d'où, également, l'utilité du concept pour toute analyse qui se réclamerait du matérialisme historique : « Dans ce sens, une analyse en termes d'affinité élective est parfaitement compatible avec la reconnaissance du rôle déterminant des conditions économiques et sociales.[70] »

---

[68] Michael LÖWY, *Rédemption et utopie*…, *op. cit.*, p. 19.

[69] *Ibid.*, p. 19.

[70] *Ibid.*, p. 21.

Ainsi, l'analogie structurelle entre le messianisme juif et la pensée révolutionnaire anarcho-libertaire, tous deux structurés par l'intrication d'un courant restaurateur et d'un courant utopique (le rétablissement d'un âge d'or idéal perdu et l'élan utopique vers un futur non-encore existant qui, d'un côté, fondent le concept messianique de *Tikkoun* ; la nostalgie romantique de certaines formes de passé précapitaliste qui, de l'autre, accompagne bien souvent l'utopie révolutionnaire dans la pensée anarchiste et libertaire[71]) et par l'implication d'un renversement des puissants, s'est trouvée dynamisée en affinité élective par sa rencontre avec une constellation de contingences précises : une source socio-culturelle commune, celle du romantisme anticapitaliste (qui conduira certains milieux intellectuels juifs à redécouvrir le messianisme sous ses aspects les plus révolutionnaires) ; et une conjoncture socio-politique explosive, qui voit cette pensée rejoindre une impulsion révolutionnaire sans précédent dans l'histoire européenne, de la Révolution russe de 1905 à la Révolution allemande de 1923[72]. Car au-delà des homologies structurelles entre les deux configurations que sont le communisme et le christianisme, que n'ont cessé de déplier les théoriciens marxistes les plus importants, les années soixante et soixante-dix ont connu un ensemble de bouleversements contextuels qui ont conduit chaque camp à se rapprocher, jusqu'à parfois tenter de s'adjoindre leurs armes respectives dans la préparation de la lutte anticapitaliste.

Ainsi dynamisées, l'articulation des homologies entre les deux configurations socio-culturelles peut en effet conduire à des assemblages singuliers, qui s'accomplissent selon des modalités d'union différentes : l'alliance entre les deux formules, où celles-ci s'associent tout en restant manifestement distincts ; la fusion partielle ou totale, jusqu'à la « création d'une *figure nouvelle* à partir de la fusion des éléments constitutifs[73] ». Dans le cas des configurations étudiées par Michael Löwy, citons comme exemples de telles fusions la philosophie de l'histoire forgée par Walter Benjamin, dont la signification profonde n'est pas réductible à l'une ou l'autre de

---

71 *Ibid.*, pp. 24-26. Voir par exemple, à l'appui, Gershom SCHOLEM, *Le Messianisme juif. Essais sur la spiritualité du judaïsme*, Paris, Calmann-Lévy, 1974, pp. 26-27 (par ailleurs cité par Löwy).

72 *Ibid.*, pp. 40-53.

73 *Ibid.*, p. 20.

ses influences politiques ou religieuses mais résulte, au contraire, de la gémination complète des deux[74] ; ou encore l'articulation parfaite, accomplie par Martin Buber, entre la foi messianique et l'utopie socialiste et libertaire, dans la théorisation d'un messianisme actif, historiquement déterminé, dont l'avènement dépend du processus révolutionnaire[75]. De manière similaire, la plupart des images-lucioles que j'analyserai dans les pages qui suivent, déploient un ensemble de solutions qui naviguent entre la symbiose culturelle du communisme et du christianisme, la fusion partielle entre les thèmes révolutionnaires et les thèmes religieux, jusqu'à certaines tentatives filmiques où les deux configurations semblent totalement fusionner dans une image nouvelle, inédite, jusqu'aux plus implicites dépictions christologiques de personnages prolétaires, contestataires ou marginalisés.

---

74 *Ibid.*, pp. 121-122. Voir aussi Arno MÜNSTER, *Progrès et catastrophe, Walter Benjamin et l'histoire. Réflexions sur l'itinéraire philosophique d'un marxisme « mélancolique »*, Paris, Éditions Kimé, 1996, pp. 80-81.

75 *Ibid.*, pp. 70-71.

2) De nouvelles problématiques, des connexions pratiques et des raisons théologiques

> Les chrétiens qui participent au processus de libération sont amenés à comprendre de façon vivante que les exigences de la praxis révolutionnaire […] les forcent à redécouvrir les thèmes centraux du message évangélique.
>
> — Rencontre continentale *Chrétiens pour le Socialisme*, Santiago du Chili (1972)

En 1966, Pier Paolo Pasolini réalise *Uccellacci e Uccellini*, un film qui, à bien des égards, est exemplaire des bouleversements contextuels vécus, à partir de la fin des années cinquante, tant par le christianisme que par le marxisme. D'un côté, le marxisme entrait dans une crise profonde, dont l'année 1956 apparaît bien comme la principale ligne de fracture. En URSS, le XX^e^ Congrès du Parti Communiste de l'Union Soviétique, avec la divulgation du fameux rapport secret de Khroutchev sur les crimes de Staline devait représenter « l'une des césures fondamentales dans l'histoire du communisme mondial[1] » et déclencher un gigantesque tremblement de terre dont l'onde de choc allait ébranler l'ensemble du monde communiste, du bloc soviétique jusqu'à ses périphéries. Si la déstalinisation qui s'en est ensuivie, à l'Est, avait commencé à déstabiliser les certitudes des militants communistes européens, la révolution réprimée de l'automne 1956 en Hongrie devait poursuivre la désorientation des intellectuels se réclamant du marxisme, et relâcher les liens d'allégeance qui, pour une grande majorité d'entre eux, les reliaient encore aux divers Partis communistes.

Après 1956, donc, l'URSS et le mouvement qu'elle menait assistaient à la destruction de son monopole sur la tentation révolutionnaire tout comme sur la théorie censée conduire cet attrait. Le schisme chinois est exemplaire de l'effon-

---

[1] Marc LAZAR, *Maisons Rouges. Les Partis communistes français et italien de la libération à nos jours*, Paris, Aubier, 1992, p. 90.

drement du mouvement communiste international et de l'effritement du bloc socialiste mondial, intervenus à la toute fin des années cinquante, et qui, à terme, notamment suite à l'invasion de la Tchécoslovaquie par les chars russes en 1968, devaient sonner le glas de toute forme d'internationalisme révolutionnaire[2]. En Italie, sans doute plus qu'en France, nombreux sont les intellectuels communistes à critiquer vertement l'intervention soviétique à Budapest, à prendre leurs distances avec la ligne officielle de Moscou, jusqu'à parfois même abandonner le PCI, comme ce fut le cas pour Italo Calvino[3]. Pour Constanzo Preve, qui voit d'ailleurs dans le discours moscovite de Khroutchev en 1956 « le début historique du processus de dissolution du communisme historique réel[4] », il s'agit là de la troisième crise du marxisme, ouverte dès 1930 et l'édification du système stalinien, et qui devait selon lui conduire à un morcellement phénoménal des pensées marxistes, de l'orthodoxie pure aux divers marxismes « hérétiques », en passant par la position critique propre aux libéraux-démocrates[5].

À ces changements sur l'échiquier politique de la gauche, s'ajoutent de nombreux bouleversements économiques et géopolitiques qui vont confronter les marxistes européens à une situation inédite, et à des questionnements allant bien au-delà des prévisions marxiennes originelles. Dans le Tiers-Monde, les multiples mouvements de décolonisation, d'abord, et comme on le verra plus loin, ne sont pas allés sans bouleverser en profondeur l'idée que la plupart des intellectuels et militants marxistes se faisaient du processus révolutionnaire, ni sans rebattre les cartes des interrogations sociales internationales et des critiques du capitalisme, désormais mondialisé. « L'Âge d'Or[6] » économique, ensuite, qui avait vu, suite à la reconstruction d'après-guerre, la plupart des pays européens connaître une période d'extraordinaire prospérité, n'est pas allé sans le développement exponentiel d'une

---

2 Voir Eric HOBSBAWM, *L'Âge des extrêmes. Histoire du court XXe siècle* (1994), trad. P.-E. Dauzat, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, pp. 582-583.

3 Marc LAZAR, *Maisons rouges*…, *op. cit.*, pp. 97-98.

4 Constanzo PREVE, *Histoire critique du marxisme* (2007), trad. B. Eychart, Paris, Armand Colin, 2011, p. 187.

5 *Ibid.*, pp. 229-230.

6 J'emprunte cette terminologie à Eric HOBSBAWM, *op. cit.*, pp. 341-377, qui en décrit les principales évolutions tout comme les effets essentiels sur la géopolitique mondiale de l'époque.

économie de marché développée qui a accéléré les progrès de l'industrialisation et, dans le même temps, les inégalités sociales et économiques. Le « miracle économique » italien, par exemple, n'a pas manqué d'accroître les mutations sociales, l'exode rural et, avec elles, les changements de politiques patronales qui ne devaient pas rester sans effets sur les luttes ouvrières, les partis de gauche et les organisations syndicales[7].

On sait que Pasolini s'est montré, de façon récurrente, très critique envers ce « progrès sans développement » qui avait conduit à des bouleversements anthropologiques et sociologiques terribles pour les classes ouvrières et paysannes[8] : comme il s'en apercevra dès la fin des années soixante, l'homologation néocapitaliste et le « génocide culturel » sont à voir comme quelques-uns des nombreux effets néfastes produits, sur les corps et les cultures des couches populaires, par cette nouvelle donne socio-économique. Mais à l'instant de réaliser *Uccellacci e Uccellini*, en 1966, le moment n'est pas encore venu, pour le poète et cinéaste italien, du pessimisme radical exprimé par la « disparition des lucioles ». Pour l'heure, les inquiétudes de Pasolini se dirigent essentiellement vers ce moment de crise que vit l'idéologie marxiste, qui réclame le renouvellement de ses outils politiques. Cette nouvelle situation historique, surtout, avait produit une ample complexification des rapports entre les intellectuels marxistes et la base populaire à laquelle ceux-ci sont censés s'adresser : comment poursuivre le dialogue avec un peuple dont la conscience de classe, peu à peu, commence à s'étioler, et où commencent à se faire sentir les effets destructeurs de l'homologation capitaliste ?

Uccellacci e Uccellini, ou *Des oiseaux, petits et gros* selon sa traduction française, porte la marque intime de ce moment singulier vécu par le marxisme européen au moment de cette crise. Une affaire d'oiseaux, donc : d'abord, il y a cet épisode, prévu dans le scénario, mais finalement non tourné, sur un dompteur de cirque français qui, après avoir réussi une opération similaire avec de nombreux animaux exotiques – lion du Mali, tigre du Vietnam, etc., allégories explicites de la domina-

---

[7] Marc LAZAR, *Maisons rouges*…, *op. cit.*, p. 113.

[8] Voir par exemple Pier Paolo PASOLINI, « Le Génocide » » (1974), *Écrits corsaires*, trad. P. Guilhon, Paris, Flammarion, 2009, p. 264.

tion occidentale sur le Tiers-Monde –, tente désespérément de civiliser un aigle[9]. Mais il y a ensuite, et surtout, ce corbeau parlant que Pasolini place, dans la majeure partie du film, aux côtés de ses deux personnages sous-prolétaires incarnés par Totò et Ninetto Davoli **[fig. 72-73]**. Ce volatile, « métaphore transparente de la contradiction qui règne entre les valeurs en péril et une idéologie confrontée à une crise profonde[10] », doit en effet être appréhendé comme la manifestation allégorique de ce moment trouble vécu par les intellectuels et les idéologues d'obédience marxiste : incroyablement loquace et bavard, figure de la théorie communiste, il explique à ses deux compagnons – avec, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, un succès tout relatif – l'envers idéologique de la société et s'impose comme une figure manifestement autobiographique, qui « manifeste "in corpore suo" la crise que vit alors Pasolini[11] ».

[fig. 72-73] Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogrammes, Italie, 1966)

« Le temps de Rossellini et de Brecht est fini », assénait le corbeau à ses acolytes, dans une réplique saillante qui n'exprime pas moins cette double difficulté nouvelle, pour l'intellectuel-compagnon de route, dans la poursuite de sa fonction sociale et révolutionnaire : comment parler aux masses à l'heure de l'affaissement

9 Pour une analyse plus substantielle de cet épisode, voir Anne-Violaine HOUCKE, « Saint François selon Pasolini. La prédication des oiseaux : une fable révolutionnaire », *Double Jeu*, n°13, 2016, pp. 79-80.

10 Piero SPILA, *Pier Paolo Pasolini*, trad. M. Capdevielle, Rome, Gremese, 2001, p. 59.

11 Anne-Violaine HOUCKE, *art. cit.*, p. 83. Pasolini lui-même a explicitement reconnu cette dimension autobiographique dans Oswald STACK, *Pasolini on Pasolini*, Londres, Thames & Hudson, 1969, p. 100.

des formes culturelles de l'engagement, poétiques ou littéraires[12] – fini, le temps des grandes dénonciations dramaturgiques à la Brecht –, où trouver l'espace nécessaire à sa parole dans un monde culturel désormais dominé par la communication médiatique et les médias de masse[13] – finie, la dénonciation néo-réaliste à la Rossellini. C'est ainsi que le traditionnel oiseau messager des Dieux, premier émissaire envoyé par Noé dans la *Genèse* et attribut de l'espérance dans l'Antiquité[14], devient le symbole d'une profonde crise d'identité qui voit les communistes réclamer le bouleversement de leurs outils d'analyse ; il est « l'intellectuel marxiste que Pasolini a été, mais n'est plus en 1966[15] ».

La redéfinition de ce rôle nouveau qui doit échoir à l'intellectuel marxiste est au cœur des échanges épistolaires que Pasolini, à l'invitation de Maria Antonietta Macciocchi, va entretenir avec les lecteurs de *Vie Nuove*, organe de presse du Parti Communiste italien, de 1960 à 1965. La solution proposée par le cinéaste – et qui sera reprise, sans surprise, par le corbeau dans le film de 1966 – doit beaucoup, bien sûr, à son marxisme hétérodoxe forgé dans l'atmosphère religieuse des rituels paysans du Frioul, mais s'inscrit également au cœur d'un contexte qui aura favorisé une telle proposition. Puisque « la toute dernière génération des futurs dirigeants catholiques a en grande partie démystifié le vieux préjugé anti-communiste[16] », c'est, en retour, une période nouvelle qui doit s'ouvrir en ce qui concerne l'attitude des communistes eux-mêmes envers l'Église : c'est un dialogue entre marxisme et christianisme que Pasolini propose, dans la mesure où ce dernier « permettait un renouvellement de l'idéologie rationnelle de la gauche et la prise

---

[12] Voir par exemple ses réflexions sur la poésie dans Pier Paolo PASOLINI, « Où va la poésie ? » (1959), *Entretiens (1949-1975)*, *op. cit.*, pp. 21-26.

[13] Voir par exemple son acerbe critique de la télévision dans *Id.*, *Le Chaos*, trad. P. di Meo, Paris, R&N Éditions, 2018, pp. 193-194.

[14] Voir Jacques VOISENET, *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (Ve-XIe siècles)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, p. 120 et 192.

[15] Lisa EL GHAOUI, « Rossignols, moineaux et corbeau parlants : la fonction des oiseaux dans l'œuvre de Pasolini », *Italies*, n°10, 2006, p. 409.

[16] *Id.*, *Vie nuove*, n°42, 19e année, 15 octobre 1964. Repris dans *Dialogues en public 1960-1965*, *op. cit.*, p. 139.

de conscience qu'une résistance à l'homologation néocapitaliste peut et doit passer par l'acceptation du moment irrationnel de l'homme[17] ».

Car de l'autre côté, en effet, les Églises chrétiennes n'ont pas été sans vivre, au même moment, une crise similaire dans sa profondeur et dans le renouvellement idéologique qu'elle a impliqué. En Italie, le catholicisme avait été profondément marqué par le pontificat de Pie XII, sa compromission avec le régime fasciste (les accords de Latran), et sa crainte tenace de l'idéologie communiste :

> Les larmes nous viennent aux yeux, déclarait-il aux ouvriers de Terni en novembre 1956, toutes les fois que nous nous demandons comment est possible un tel acquiescement au communisme et tant d'obstination dans une notable partie des masses ouvrières pourtant si bonnes.[18]

Et, du reste, dans la grande majorité des pays européens, la jonction véritable entre les deux camps – au-delà, comme on l'a vu précédemment, du relevé de leurs homologies structurelles – s'est trouvée sans cesse prorogée, d'une part par le conservatisme dogmatique propre à l'Église catholique et, bien sûr, d'autre part, par l'athéisme matérialiste professé par la doctrine communiste.

Un double événement, survenu à la toute fin des années cinquante, allait en effet faire basculer le monde catholique dans une période de bouleversements idéologiques, dogmatiques et théologiques qui devaient finalement avantager son ouverture à la critique sociale issue, notamment, de la philosophie marxiste. Le 9 octobre 1958, Pie XII décède et c'est le cardinal Roncalli qui lui succède au titre de souverain pontife, prenant le nom de Jean XXIII. « En moins de cinq ans, écrit Jean-Marie Mayeur, il va, déjouant les calculs et les arrière-pensées de nombre de ses électeurs, orienter l'Église catholique sur des voies nouvelles, par une série d'initiatives décisives, dont la plus importante, bien sûr, est l'annonce d'un concile

---

[17] Anne-Violaine HOUCKE, *art. cit.*, p. 78.

[18] Cité par Jean-Dominique DURAND, « L'Italie », dans Jean-Marie MAYEUR, Charles PIETRI, André VAUCHEZ, Marc VENARD (dir.), *Histoire du christianisme des origines à nos jours*, t. XII, Paris, Desclée/Fayard, 1990, p. 398.

œcuménique.[19] » C'est ainsi que le 25 janvier 1959, peu après son élection, le nouveau pape annonçait la préparation de Vatican II, second concile œcuménique du Vatican qui s'ouvrira officiellement plus de deux ans plus tard, le 11 octobre 1962 ; et le mouvement d'*aggiornamento* qu'il allait occasionner devait déclencher « chez le clergé et les laïcs des remises en question aussi vastes et profondes que, *mutatis mutandis*, la déstalinisation de Khroutchev dans le mouvement communiste[20] ».

L'événement fut conçu par Jean XXIII, selon les orientations qui étaient les siennes, sous l'égide d'une direction stratégique qui allait effectivement manifester une double ouverture de l'Église. Rompant avec la traditionnelle adresse confessionnelle de ce type de colloque, le concile proclamait d'abord une Église désormais placée au service de tous les hommes, et non plus des seuls chrétiens :

> Aujourd'hui plus que jamais, écrivait le pape en 1963, dans l'encyclique *Pacem in terris*, certainement plus que dans les siècles passés, nous sommes appelés à servir l'homme en tant que tel et non seulement les catholiques ; à défendre envers et contre tout les droits de la personne humaine et pas seulement ceux de l'Église catholique.[21]

Gaudium et spes, la principale constitution publiée par le concile, s'avère extrêmement soucieuse de s'adresser à l'ensemble de la communauté humaine, par exemple en suivant une « méthode inductive » qui n'évoque la figure du Christ qu'à la toute fin de chaque chapitre[22], ou encore en proclamant une attitude bienveillante à l'égard de l'athéisme, étant donné que « tous les hommes, croyants et incroyants, doivent s'appliquer à la juste construction de ce monde, dans lequel ils vivent ensemble : ce qui, assurément, n'est possible que par un dialogue loyal et

---

[19] Jean-Marie MAYEUR, « Les orientations de Jean XXIII », dans Jean-Marie MAYEUR, Charles PIETRI, André VAUCHEZ, Marc VENARD (dir.), *Histoire du christianisme des origines à nos jours*, t. XIII, Paris, Desclée, 2000, p. 17.

[20] François FEJTÖ, *L'Héritage de Lénine. Introduction à l'histoire du communisme mondial*, Paris, Casterman, 1973, p. 265.

[21] Cité par Jean-Marie MAYEUR, *op. cit.*, p. 20.

[22] Roger AUBERT, Claude SOETENS, « Les résultats », dans *ibid.*, p. 99.

prudent[23] ». L'Église, par un concile durant lequel, par ailleurs, les observateurs non-catholiques ont joué un rôle primordial, ouvrait ainsi la portée de son message – un autre des aspects du concile est à voir dans un retour approfondi aux sources évangéliques – à l'ensemble des populations planétaires, en un moment historique décisif de son histoire.

Car l'objectif primordial de Vatican II était ensuite d'opérer une ouverture fondamentale de l'Église aux réalités du monde moderne – à commencer par les nouvelles problématiques socio-politiques et, par dérivation, les théories sociales qui les analysent et les critiquent. Si l'utilisation théologique des sciences sociales fut longtemps condamnée et interdite comme hérésie, *Gaudium et spes*, dès sa cinquième section, allait au contraire promouvoir les apports des « sciences biologiques, psychologiques et sociales » dans le domaine de « l'intelligence humaine », ces dernières « ne permettant pas seulement à l'homme de mieux se connaître, mais lui fournissent aussi le moyen d'exercer une influence directe sur la vie des sociétés[24] ». Vatican II offrait ainsi au monde catholique la possibilité de confronter ses dogmes et sa tradition avec les réalités de la vie moderne, ce qui n'allait pas manquer d'ébranler bon nombre de ses convictions.

L'ouverture du dogme catholique, accomplie par le concile, aux aspects sociaux de la réalité contemporaine devait ainsi accélérer le développement de ces nouveaux courants théologiques et de ces formes inédites de christianisme social qui commençaient à fleurir, en Europe et dans le reste du monde, à partir de la fin des années quarante – ainsi qu'à proposer de la pensée chrétienne une image nouvelle, moins figée, et donc désormais capable d'enclencher des discussions amicales et décisives avec les formes de critique sociale professées par les divers courants théoriques du communisme, eux-mêmes émancipés, au même moment, du monopole néfaste du dogme stalinien. Jusqu'au début des années soixante, l'on pourra donc assister, dans quelques milieux chrétiens, à « une politisation très nette de la

---

[23] VATICAN II, *Constitution pastorale Gaudium et spes. L'Église dans le monde de ce temps*, trad. Épiscopat français, Paris, Spes, 1966, pp. 113-114.

[24] *Ibid.*, p. 68.

pensée chrétienne [et à] l'adhésion à une "lutte de classes" tout naturellement identifiée à la lutte entre le Bien et le Mal[25] ».

[fig. 74] Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964)
[fig. 75-79] Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (Photogrammes, Italie, 1963)

[25] François FEJTÖ, *op. cit.*, p. 266.

Qu'un marxiste anticlérical tel que Pasolini ait pu, en 1964, dédier son *Évangile selon Matthieu* « à la chère, tendre et familière mémoire » du pape Jean XXIII **[fig. 74]** est bien le signe du retentissement phénoménal que devait avoir cette ouverture conciliaire dans les milieux de gauche, jusqu'aux plus radicaux. La figure du pape Roncalli, dont l'annonce d'une réforme profonde de l'Église catholique correspond à ses débuts de cinéaste, parcourt en effet l'œuvre pasolinienne, d'abord parce que c'est à son apparition, dans une certaine « situation donnée dans le monde », qu'il reliait sa volonté d'adapter le texte matthéen[26]. Ensuite parce qu'il voyait dans son élection, comme le proclame Giorgio Bassani dans le commentaire de *La Rage* (1963), l'arrivée providentielle d'une tendance émancipatrice incarnée par un pape qui pourra, dans les nouvelles luttes du Tiers-Monde, jouer le rôle de « Pasteur des Misérables » **[fig. 75-79]** – par opposition à son prédécesseur, que Pasolini avait vertement critiqué en 1958 comme représentant de la classe bourgeoise et sourd aux causes des miséreux[27]. Mais également parce qu'il voyait dans son pontificat le « seul fait positif dans le milieu de la culture italienne », dans la mesure où l'*aggiornamento* provoqué par Vatican II avait enclenché une véritable « révolution dans l'Église », dont l'effet majeur n'était autre qu'une ouverture des possibilités de dialogue entre chrétiens et communistes[28], et une prise de conscience, pour ces derniers, de l'utilité des enseignements contenus dans le texte évangélique, ainsi que le résume René de Ceccatty :

> L'insistance de Pasolini sur la personnalité de Jean XXIII […] venait de la façon dont le pape avait tenté de désamorcer le conflit entre les communautés chrétienne et socialiste ou communiste. Curieusement, Pasolini se pose à la fois en défenseur des communistes, face au "maccarthysme" qu'il dénonce dans l'Italie de l'après-guerre, de la part des catholiques. Et en défenseur d'un certain catholicisme, face à une gauche sectaire, d'où son besoin de survaloriser la personnalité "socialiste" de Jean XXIII et de rappeler qu'il existe […] un vrai humanitarisme catholique, qui rejoint les principes socialistes. […] Il prend soin de rappe-

---

[26] Pier Paolo PASOLINI, « Cinéma et littérature dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini », *op. cit.*, p. 105.

[27] *Id.*, « À un pape » (1958), dans Jordi BALLÓ (dir.), *Pasolini Roma*, Paris, Skira/Flammarion/La Cinémathèque Française, 2013, p. 59.

[28] Voir *Id.*, « Marxisme et christianisme » (1964), *Entretiens (1949-1975)*, *op. cit.*, pp. 119-121.

> ler que la distinction n'est pas entre catholique et communiste, mais bien plutôt entre religieux et bourgeois, religieux au sens d'esprit habité par un souci humanitaire. La bourgeoisie […] se sert de l'Église quand elle favorise ses intérêts. Mais elle n'a pas le moindre sens religieux. En revanche, les communistes, quand ils visent un idéal humanitaire, rejoignent la religiosité évangélique.[29]

Uccellacci e Uccellini, dont le tournage s'est déroulé à l'automne 1965, soit précisément au moment où le concile œcuménique initié par Jean XXIII se terminait, porte évidemment la marque d'un tel dialogue. Si l'épisode de l'aigle n'a pas été conservé, le scénario originel prévoyait l'intervention d'autres espèces d'oiseaux qui, à l'instar du corbeau, ont été intégrés au film. L'épisode central de l'œuvre, en effet, propose une réactualisation politique de l'épisode hagiographique de la prédication franciscaine aux oiseaux. Frère Cicillo et frère Ninetto, interprétés par le même duo d'acteurs, sont chargés par saint François de poursuivre la mission d'évangélisation auprès des faucons et des moineaux. Après de longs mois de prédication, le message est transmis indépendamment aux deux espèces de volatiles. Retournant vers leur saint patron, la joie et la fierté des deux moines est de courte durée : un faucon fond sur un moineau pour s'en nourrir.

[fig. 80-81] Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogrammes, Italie, 1966)

L'épisode est d'abord à comprendre, bien sûr, comme une critique de la vacuité de toute prédication religieuse qui ne prendrait pas en compte l'essentielle question sociale de la lutte des classes **[fig. 80-81]**. Mais il faut y voir aussi, dans le sens inverse, la manifestation allégorique de cette possibilité, pour la crise idéolo-

[29] René DE CECCATTY, *Le Christ selon Pasolini*, Montrouge, Bayard, 2018, pp. 96-97.

gique vécue par le marxisme, de s'adjoindre les forces spirituelles du message franciscain afin de dépasser la division de classes de la société : que cet épisode soit intégré au film en tant que fable narrée par le corbeau lui-même permet à Anne-Violaine Houcke d'affirmer que cette « nouvelle structure contribue à intégrer explicitement le message "franciscain" à l'idéologie marxiste du corbeau[30] », le volatile idéologue reconnaissant ainsi l'utilité de la bonté propre à certaines politiques ecclésiales. Il devient ainsi le signe d'un type singulier de marxisme, « ouvert à tous les syncrétismes, à toutes les contaminations et à toutes les régressions possibles, mais restant ferme sur ses éléments les plus solides, de diagnostic et de perspective[31] », représentant « l'idéologie marxiste, au moment où un des ses "moments historiques" précis – c'est-à-dire l'idéologie marxiste des années 1950 – se trouvait sur le point d'être dépassé[32] ».

Dans un communiqué de presse diffusé lors de la première parisienne du film au cinéma Ritz, Pasolini affirmait d'ailleurs qu'il fallait voir dans le prêche du corbeau « le rationalisme idéologique dépassé par le message de Jean XXIII[33] ». À l'heure où s'annonce une terrible lutte contre les tendances les plus culturellement génocidaires du néocapitalisme, c'est donc dans la douceur de la religiosité évangélique ou franciscaine que le combat politique mené par le communisme est invité à puiser, comme le résume encore Anne-Violaine Houcke :

> La prédication des frères franciscains est donc à la fois un message adressé aux deux classes d'oiseaux, appelées à se respecter, et un message adressé aux communistes […], appelés à s'ouvrir à une forme de religion et à accepter le dialogue proposé par Jean XXIII puis Paul VI : le refoulement de toute forme de religiosité, de foi, de sacralité, empêche le parti de surmonter sa crise et de s'adapter à la nouvelle donne mondiale pour l'accompagner et résister aux nouvelles logiques en cours.[34]

---

30 Anne-Violaine HOUCKE, *art. cit.*, p. 84.

31 Pier Paolo PASOLINI, « Le frasi del corvo », *Uccellacci e Uccellini. Un film di Pier Paolo Pasolini*, Milan, Garzanti, 1966. Repris dans Jordi BALLÓ (dir.), *Pasolini Roma*, *op. cit.*, p. 183.

32 *Ibid.*, p. 184.

33 *Id.*, « La trama secondo l'autore », *Per il cinema*, vol. I, Milan, Mondadori, 2001, p. 834. Cité dans *ibid.*, p. 84.

34 *Ibid.*, p. 85.

* *
*

L'ouverture conciliaire provoquée par Vatican II, « tournant historique » qui avait résolument engagé l'Église « dans les voies de l'avenir[35] », ne devait pas rester sans effets, non plus, sur tout un pan de la théologie mondiale : celle-ci devait voir fleurir en son sein un ensemble de courants qui, poursuivant les leçons notamment professées par Henri de Lubac dès la fin des années cinquante sur la dimension sociale et historique des dogmes chrétiens[36], n'ont pas hésité à engager un profond dialogue avec les doctrines politiques issues du marxisme, jusqu'à parfois même en récupérer certaines orientations, favorisant les discussions entre l'Église et des intellectuels politisés tels que Pasolini, et parachevant ainsi la montée en puissance d'un « progressisme chrétien » plutôt favorable aux idéaux communistes. Jürgen Moltmann, par exemple, allait au début des années soixante forger une « théologie de l'espérance » très fortement marquée par l'infléchissement eschatologique offert par Ernst Bloch à l'utopie socialiste : s'il ne manquait pas de critiquer certains des aspects du « Principe Espérance » comme traductions séculières des éléments de l'eschatologie chrétienne, il n'en proposait pas moins une philosophie théologique de l'espérance ouverte aux « forces historiques » enclenchées par certaines utopies créatrices d'origine marxisante[37]. Une position qui devait également conduire à la reprise de la terminologie marxienne dans les célèbres lignes sur la religion dans la *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* (1844), où Marx décrivait celle-ci comme « protestation contre la détresse réelle », contenant « en germe la critique de cette vallée de larmes dont la religion est l'auréole[38] » :

---

35 Roger AUBERT, Claude SOETENS, *op. cit.*, p. 119.

36 Voir par exemple Henri DE LUBAC, *Catholicisme. Les Aspects sociaux du dogme*, Paris, Éditions du Cerf, 1952, notamment pp. 57-60 et 107-110.

37 Voir Jürgen MOLTMANN, *Théologie de l'espérance. Études sur les fondements et les conséquences d'une eschatologie chrétienne* (1964), trad. F. et J.-P. Thévenaz, Paris, Éditions du Cerf/Mame, 1970, pp. 394-395.

38 Karl MARX, *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* (1844), trad. J. Molitor, Paris, Éditions Allia, 1998, pp. 8-9.

> Croire signifie transgresser par une espérance anticipante les limites où la Résurrection du Crucifié a pratiqué une brèche. […] Dans cette espérance, l'âme ne quitte pas la vallée de larmes pour aller planer dans un ciel imaginaire des bienheureux, elle ne se sépare pas de la terre.
> […] Celui qui espère ainsi, ne pourra jamais s'accommoder des lois et des nécessités d'ici-bas, ni de l'inéluctabilité de la mort, ni du mal engendrant perpétuellement le mal. […] Pour l'espérance, le Christ n'est pas seulement une consolation *dans* la souffrance, mais également la protestation de la promesse *contre* la souffrance.[39]

Mais c'est dans la « théologie fondamentale pratique » forgée par Johann Baptist Metz qu'il est possible de trouver l'exemple le plus frappant d'une telle fusion – le théologien catholique allemand a, de plus, le mérite d'offrir à notre paradigme historico-esthétique du passé survivant un formidable argument théologique. Metz entendait débusquer l'illusion propre au christianisme, qui ne saurait se considérer – ou se revendiquer – comme politiquement neutre : ce que l'amour chrétien exige, c'est avant tout la justice et la liberté pour autrui ; et c'est tourné vers l'espérance, considérée politiquement, que doit être appréhendé le devoir chrétien : toute « révolution » qui se mettra en quête d'une modification des conditions déterminées de l'existence ne saura ainsi contredire aux exigences de la charité chrétienne[40].

Il s'agissait de dépasser la vieille théologie politique schmittienne pour parvenir à une pensée théologique capable d'appréhender, dans le même temps, l'accomplissement eschatologique de l'homme en Dieu mais aussi l'humanisation du monde face aux puissances négatives des nouvelles conditions socio-économiques sous le sceau du capitalisme. C'est donc profondément enracinée dans une *praxis* chrétienne orientée non pas vers « l'être-sujet solidaire devant Dieu » mais vers un « être-sujet solidaire de tous », et plus particulièrement solidaire de la « non-majorité » constituée par les plus pauvres, que Metz concevait sa nouvelle « théologie politique du sujet ». Contre l'embourgeoisement et la privatisation de la pratique religieuse, il était question de lui rendre sa dimension politique, par un « privilège

---

[39] Jürgen MOLTMANN, *op. cit.*, pp. 17-18.

[40] Sur ces prémisses, voir Johann Baptist METZ, *Pour une théologie du monde* (1968), trad. H. Savon, Paris, Éditions du Cerf, 1970, p. 111 et 140.

donné à la praxis », comme « critique théologique adressée à la religion bourgeoise[41] ».

Metz part du principe que la *praxis* chrétienne sur laquelle il propose de construire sa théologie politique est triplement déterminée. Elle l'est « éthiquement », d'abord, car elle suppose que l'on prenne en compte l'agir moral déterminé qui est à son fondement. Elle l'est « historiquement », ensuite, car ce sont des dimensions historiques qui la conditionnent et elle doit s'accompagner de leur remémoration. Elle l'est « pathétiquement », enfin, car ce sont « les dimensions pathétiques de la praxis humaine » qu'il propose d'inscrire comme « formes de résistance contre l'apathie dominante[42] ». La théologie fondamentale pratique metzienne se fondera donc sur la catégorie mémorielle du souvenir, entendu dans une dimension critique que, peu avant, certains penseurs marxistes avaient tenté de développer.

Herbert Marcuse voyait en effet dans le souvenir et la remémoration les catégories les plus efficaces pour le salut des identités menacées par les civilisations technicistes modernes. Dans *Eros et civilisation* (1955), le philosophe marxiste voyait en effet dans la « capacité à oublier » non seulement l'un des adjuvants mentaux par lesquels l'homme réussit à supporter la vie civilisée, mais aussi et surtout l'un des outils répressifs utilisé par le principe de rendement, tourné vers « la soumission » et « la renonciation » des sujets[43]. Contre cet outil contre-révolutionnaire, qui reproduit les conditions propices à l'injustice et à l'esclavage, il opposait une restauration de la mémoire dans ses droits, comprise en tant que « véhicule de la libération » : il s'agit de contrer la « capacité à oublier » par une « capacité à se souvenir », dans un but de rupture du continuum historique qui, selon Marcuse, citant Walter Benjamin, « appartient aux classes révolutionnaires au moment de l'action » :

---

41 *Id.*, *La Foi dans l'histoire et dans la société* (1977), trad. P. Corset et J.-L. Schlegel, Paris, Éditions du Cerf, 1979, p. 65 et suiv.

42 *Ibid.*, pp. 76-78.

43 Herbert MARCUSE, *Eros et civilisation. Contribution à Freud* (1955), trad. J.-G. Nény et B. Fraenkel, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 200 et suiv.

> Oublier, c'est aussi oublier ce qu'il ne faudrait pas oublier pour que la justice et la liberté triomphent. Une telle faculté d'oubli reproduit les conditions qui reproduisent l'injustice et l'esclavage : oublier les souffrances passées, c'est oublier les forces qui les causent, et les oublier sans les vaincre. Les blessures qui guérissent avec le temps sont aussi celles qui contiennent le poison.[44]

On voit bien ce que cette vision politiquement rédemptrice du souvenir et de la mémoire doit aux *Thèses* benjaminiennes de 1940. Marcuse, dans le même ouvrage, allait par ailleurs discuter de façon critique la thèse freudienne sur la disparition de l'illusion religieuse comme accélération des progressions matérielles et intellectuelles de l'être humain : la raison scientifique comme opposition libératrice à l'aliénation spirituelle[45]. Partant du principe que la science doit désormais être conçue comme « l'un des instruments les plus destructeurs », ayant échoué dans sa promesse suprême de libérer l'homme de la peur – bien au contraire, comme j'aurai l'occasion de le développer dans le dernier chapitre de ce travail –, Marcuse constatait que c'est précisément dans le domaine du religieux que pouvaient encore être trouvées des aspirations à la paix et au bonheur « qui ont encore une valeur véritable supérieure à celle de la science, qui travaille à leur élimination[46] ».

C'est sur une conception similaire de la mémoire, et par le biais d'un vocabulaire qui fait preuve d'une influence similaire de la philosophie de Benjamin sur sa pensée, qu'allaient se fonder les développements apportés par Johann Baptist Metz à sa théologie fondamentale pratique : toute solidarité, toute praxis de transformation ne pourra exister qu'au seuil d'une sensibilité aux souffrances des victimes historiques. Avec une phraséologie benjaminienne, Metz parle d'un double regard : à la manière de l'Ange de l'histoire chez l'auteur de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, c'est vers l'arrière que doit regarder la praxis chrétienne (« solidarité vers l'arrière, avec les morts et les vaincus »), car c'est dans ce regard arrière qu'elle doit trouver la force nécessaire pour se tourner ensuite vers l'avant,

---

44 *Ibid.*, p. 201.

45 Voir Sigmund FREUD, *L'Avenir d'une illusion* (1927), trad. A. Balseinte, J.-G. Delarbre et D. Hartmann, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, notamment p. 38 et suiv.

46 Herbert MARCUSE, *Eros et civilisation*, *op. cit.*, pp. 71-72.

« dans le sens d'un avenir construit à partir de la mémoire de la souffrance[47] »). C'est donc le souvenir, qui jouera pour Metz le rôle de « catégorie du salut pour l'identité menacée » :

> Ainsi, des paysans dans leurs chroniques et des bourgeois dans leur art ont-ils ramené le souvenir de leur souffrance et en ont-ils tiré la force de résister à la menace qui pesait sur leur identité ; ainsi des travailleurs ont-ils commencé à découvrir que leur souffrance était tue dans l'historiographie dominante et ils ont cessé de s'en accommoder. Le souvenir est toujours la catégorie de la découverte d'une identité menacée, et donc catégorie de la libération.[48]

Difficile ici, outre Benjamin, de ne pas penser à un autre théoricien marxiste, Antonio Gramsci, qui avait affirmé que l'histoire des populations subalternes en général (et paysannes, ou agricoles, en particulier) ne pouvait devenir véritable qu'à la condition que celles-ci « fassent État », c'est-à-dire se constituent comme sujet collectif à part entière : comme Marx avant lui, le philosophe italien pensait qu'un groupe culturel n'est capable d'intervenir dans l'histoire qu'en acquérant une conscience pleine et complète de lui même[49] – et donc, de son passé. Dans une perspective similaire, Metz postulait quant à lui que c'est uniquement au prix d'une rupture avec la conscience historique officielle, qu'il appréhendait comme celle des maîtres ou des dominants, qu'est possible « l'acte historique de devenir sujet, pour un peuple […] ou une classe[50] ».

C'est donc par cette « mémoire historique de la souffrance humaine » que le théologien entendait tenter de répondre politiquement aux problèmes économiques, démographiques ou encore écologiques posés par le contexte socio-politique de domination capitaliste. Au titre de « solidarité avec le passé », le souvenir se voit donc offrir une inflexion théologique très puissante : « figure de l'espérance eschatologique, élaborée dans ses médiations historiques et sociales », il devient

---

47 Jean-Baptiste METZ, *La Foi dans l'histoire et dans la société*, *op. cit.*, p. 78.

48 *Ibid.*, p. 89.

49 Voir Antonio GRAMSCI, « Aux marges de l'histoire (Histoire des groupes sociaux subalternes) » (1934), *Cahiers de prison, 19-29*, trad. C. Perrus, P. Laroche, Paris, Gallimard, 1991, pp. 312-314.

50 Jean-Baptiste METZ, *La Foi dans l'histoire et dans la société*, *op. cit.*, p. 89.

cette catégorie capable de rompre le continuum de l'histoire des vainqueurs et de proposer une résistance qui doit mener à l'émancipation des opprimés et à l'avènement d'un monde meilleur[51]. Le paradigme historico-esthétique de l'*image-luciole* trouve donc avec le motif du souvenir théorisé par Metz un argument théologique crucial (il me restera à déplier, dans le chapitre suivant, son ultime raison anthropologique) : par « souvenir », Metz ne désigne pas seulement une remémoration transfigurante qui scelle le passé dans une connaissance de ses risques et de ses exigences, ni une souvenance dont le bonheur contenu aurait une dimension sotériologique exclusivement individuelle. Le souvenir metzien est en outre une *image dialectique*, au sens benjaminien, soit une coexistence critique de strates temporelles :

> On pense ici au souvenir qui presse le présent et le met en cause, parce qu'il fait souvenir vers un avenir non encore éprouvé. Un tel souvenir fait éclater le joug de la conscience dominante. Il réclame des conflits encore inouïs, refoulés jusqu'à aujourd'hui, et des espérances hors de prix. Contre la mentalité dominante, il se fait le porte-parole d'expériences faites naguère, et il déracine ainsi les évidences du présent.[52]

Il s'agit donc ici, une fois encore, d'invoquer la remémoration d'un passé ou d'une mémoire que l'on invite à témoigner contre les états présents de l'injustice ou de l'oppression. Tâche politique que Metz assigne à la théologie : oublier cette traîtrise qui voudrait faire croire à la religion qu'elle peut rester politiquement neutre, lui rendre son potentiel historique de résistance, invoquer une communauté idéale en faisant se rejoindre la mission pour l'avènement du Royaume de Dieu à la lutte pour la subjectivation de toute l'humanité. Il résume ainsi ce programme politique :

> [L'objectif de la « théologie fondamentale pratique » est de réaliser] que l'Évangile des chrétiens est politique et engage politiquement déjà du seul fait qu'il proclame que tous les hommes sont sujets devant Dieu et qu'il n'y a pas d'autre

---

[51] *Ibid.*, pp. 207-208.

[52] *Ibid.*, pp. 225-226.

> prix à payer pour ce sujet devant Dieu que la lutte contre toute haine et toute oppression, qui empêchent la population de régions entières de devenir sujet.[53]

Dans une perspective inspirée du matérialisme historique marxiste, c'est à l'aune de ses dimensions socialement déterminées qu'il faut, selon Metz, considérer l'Église des chrétiens : ainsi appréhendée, celle-ci ne peut que laisser voir sa « réalité politique », car le message qu'elle transmet est éminemment celui d'un souvenir de la souffrance – cette « *memoria passionis, mortis et resurrectionis Christi* » qui permet d'anticiper sur l'avenir des exclus et des laissés pour compte, et de mettre le présent en question par l'intrication d'une pensée du présent dialectisée par la mémoire d'un passé et la promesse d'un futur :

> Ce souvenir déterminé brise le joug de la conscience dominante. Il exige que l'histoire ne soit pas seulement en coulisse la projection des intérêts de l'époque. Il mobilise la tradition comme tradition dangereuse et du fait même comme puissance libératrice, face à l'existence unidimensionnelle et à l'assurance de ceux "dont c'est toujours l'heure" (Jn, 7, 6).[54]

Il s'agit donc de considérer la doctrine chrétienne comme un ensemble de formules par lesquelles se transmet véritablement cette « mémoire exigeante » censée appeler au souvenir d'une liberté à laquelle l'humain est redevable, celle de Jésus et de sa résurrection – un souvenir proprement émancipateur grâce auquel « l'éthos politique de l'ordre préétabli s'élargit avec elle à un éthos politique de changements et de transformations où règne la liberté[55] ». Cette mémoire politique du passé qui doit venir mettre en cause le présent à l'heure où l'individu « est de plus en plus livré à l'absence de souvenir [et] au risque de manquer de souvenir et d'histoire[56] », ce sont donc, pour Metz, les traditions et les messages évangéliques qui pourront venir la transporter.

---

53 *Ibid.*, p. 94.

54 *Ibid.*, p. 109.

55 *Ibid.*, p. 110.

56 *Ibid.*, p. 227.

La mémoire des souffrances christiques, transportée dans les textes canoniques de Marc, Matthieu, Luc et Jean sera ce « souvenir dangereux et libérant » capable d'engager toute une *praxis* politique de la libération : dangereux pour les autorités superstructurelles, car il évite que l'héritage de l'histoire de la liberté contemporaine ne se retrouve « trahi par une idée du progrès totalitaire ou partagée par les petits-bourgeois bien nourris[57] » ; libérant pour les classes dominées comme pour tous ceux qui partagent leur cause, car il agit comme une mémoire collective de liberté et d'émancipation à l'heure où les souvenirs s'effacent, tandis que les rappels qu'il introduit dans le temps présent lui assignent cette essentielle « tâche […] de sauver l'identité et la tradition dans une mémoire collective formulée[58] ».

* *
*

Ce sacerdoce que Pasolini allouait au marxisme – aimer le passé, sauver la tradition –, c'est donc à la théologie, au drame évangélique et, partant, à la figure christique que Johann Baptist Metz, deux ans seulement après la parution dans le *Corriere della sera* de l'article pasolinien « des lucioles », allait quant à lui le dévouer. Du reste, ce branchement entre marxisme et théologie qu'avaient donc tenté Metz (sur le plan théologique), Pasolini (sur le plan poétique) ou encore Benjamin (sur le plan philosophique), allait être envisagé, au tournant des années soixante et sur le plan pratique et révolutionnaire, par ce que l'on a appelé les « théologies de la libération » dans le Tiers-Monde – dont on connaît l'intérêt qu'a pu y porter Pasolini lui-même. Ce dernier, dans l'une de ses rares apparitions en tant qu'acteur, devait d'ailleurs interpréter dans le film d'un autre cinéaste communiste, le western *Requiescant* réalisé par Carlo Lizzani en 1967, le prêtre révolutionnaire Don Juan, en lutte pour le droit à la terre et à la liberté des péons mexicains. Flanqué de ses principaux acteurs fétiches, Franco Citti et Ninetto Davoli, le poète et cinéaste

[57] *Ibid.*, p. 229.

[58] *Ibid.*, p. 227.

transposait en Amérique du Sud, par ce rôle de composition, la plupart de ses combats politiques menés, à l'époque, en Italie : le droit des opprimés à la terre et à la liberté, et la nécessité regrettable de la violence pour soutenir ces revendications **[fig. 82-83]**.

[fig. 82-83] Carlo Lizzani, *Requiescant* (Photogrammes, Italie, 1967)

C'est un des paradoxes du marxisme dans ces années-là, qu'au moment même, en Europe, de sa crise profonde d'identité, comme on l'a vu avec *Uccellacci e Uccellini* (1966), celui-ci devait en même temps devenir, dans la plupart des pays en voie de décolonisation et au Tiers-Monde, l'instrument révolutionnaire par excellence. Trois ans après l'enclenchement, à l'Est, de la déstalinisation par Nikita Khroutchev, les militants et intellectuels marxistes devaient ainsi voir, à l'Ouest et à quelques kilomètres seulement des côtes de la Floride, triompher la révolution cubaine menée par Fidel Castro et Ernesto Che Guevara. Pasolini, donc, n'a cessé de clamer sa fascination pour le Tiers-Monde, où il voyait dans le même temps des populations non encore totalement homologuées au mode de vie petit-bourgeois, et les prémisses d'une acculturation encore potentiellement arrêtable, intérêt qui devait culminer dans un genre filmique bien particulier, celui des *appunti* (voir notamment les *Notes pour un film sur l'Inde*, réalisé en 1968)[59]. Du reste, pour beaucoup d'autres intellectuels marxisants, les nouvelles problématiques apparues au gré des mouvements politiques tiers-mondistes allaient jouer le rôle de catalyseurs d'un renouvellement de la théorie révolutionnaire et de l'approche socio-analytique du

59 Sur ce sujet, voir notamment Luc CAMINATI, « "Seuls les marxistes aiment le passé" : le tiers-mondisme de Pier Paolo Pasolini dans le genre des *appunti* », *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques*, vol. 27, n°1 automne 2016, pp. 57-75.

capitalisme, laquelle faisait désormais retour vers le concept d'impérialisme, notamment formulé par Lénine en 1916[60]. Le Tiers-Monde devait ainsi devenir le foyer central de l'espérance révolutionnaire et socialiste internationale, et le marxisme y jouer, pour la dernière fois sans doute, une influence capitale au sein d'un soulèvement à l'échelle mondiale – non sans y dépoussiérer, en passant, la plupart de ses certitudes, pourtant acquises de longue date, ainsi que le résume Eric Hobsbawm :

> L'avenir de la révolution se trouvait désormais dans les *hinterlands* paysans du tiers-monde […], mais le fait même qu'il ait fallu les apôtres en armes de la révolte, conduits par Castro et Guevara, pour les arracher à leur passivité suggérait un fléchissement de la vieille croyance selon laquelle l'inéluctabilité historique garantissait que les "damnés de la terre", que chantait l'Internationale, briseraient leurs chaînes tout seuls.[61]

En Amérique latine, surtout, mais aussi à moindre échelle dans d'autres zones géographiques, cette influence du marxisme n'a pas manqué de rencontrer un ensemble de préoccupations, pastorales et théologiques, défendues par un pan entier des institutions ecclésiastiques locales – jusqu'à conduire à leur profonde imbrication. L'école de pensée de la « théologie de la libération » doit en effet être conçue, au-delà de ses racines religieuses et théologiques, comme un vaste mouvement de réaction face au capitalisme, entendu non pas en tant que système déterminé de production et de distribution, mais au titre de projet de société global, avec toutes ses caractéristiques culturelles, sociales, philosophiques – en un mot, donc, superstructurelles ou idéologiques, pour utiliser le vocabulaire de Marx. Pour rendre justice à son ancrage historique – le mouvement précède assez largement les nouveaux courants théologiques inspirés par le marxisme – et à sa large diffusion culturelle – son réseau s'étend bien au-delà des limites institutionnelles de

---

[60] Voir Vladimir Ilitch LÉNINE, *L'impérialisme, stade suprême du capitalisme* (1916), Paris/Moscou, Éditions Sociales/Éditions du Progrès, 1971.

[61] Eric HOBSBAWM, *op. cit.*, p. 581.

l'Église, Michael Löwy a d'ailleurs proposé d'en élargir l'appellation vers le concept plus englobant de « christianisme de la libération[62] ».

Ce dernier serait né de la conjonction de plusieurs facteurs historiques, enclenchés dès la fin des années soixante. Il y a, d'abord, ce facteur interne à l'Église elle-même : on l'a vu, l'ouverture conciliaire et l'*aggiornamento* enclenchés par Vatican II, sous l'impulsion de Jean XXIII, avait parachevé l'ouverture croissante de l'univers ecclésiastique aux problématiques du monde moderne, et donc, partant, aux conflits sociaux qui s'y faisaient jour, tout comme aux principaux courants scientifiques, critiques et philosophiques qui tentaient d'y remédier – parmi lesquels le marxisme jouait encore comme la tendance culturelle dominante. Mais il y avait aussi, ensuite, un facteur externe joué par les nouvelles réalités socio-économiques vécues par les populations sud-américaines. En Amérique latine, notamment, l'industrialisation grandissante allait « aggraver la dépendance, approfondir les contradictions sociales, stimuler l'exode rural et la croissance des villes, en concentrant dans les zones urbaines une classe ouvrière nouvelle et surtout un immense *pobretariado*[63] » ; soit un ensemble de problématiques similaires à celles que critiquait Pasolini, au même moment, du côté de la péninsule italienne.

C'est donc vers une pensée théologique directement branchée sur une dynamique critique envers le projet sociétal véhiculé par les politiques libérales mondiales que débouche la théologie de la libération, qui va insister, d'abord, sur son caractère anthropologiquement et culturellement destructeur, et non pas seulement sur ses conséquences économiques :

> Pour elle, le capitalisme signifie la réification de l'ensemble du réel en termes économiques, c'est-à-dire la transformation du cosmos et des rapports humains en choses, en objets d'échanges rentables. La nature devient une vaste marchandise, l'être humain est réduit à n'être qu'un *homo œconomicus*. La culture elle-même est quantifiée et entre donc dans la logique du profit.[64]

---

[62] Voir Michael LÖWY, *La Guerre des Dieux. Religion et politique en Amérique latine*, trad. M. Gibson, Paris, Éditions du Félin, 1998, p. 54.

[63] *Ibid.*, p. 64.

[64] CENTRE TRICONTINENTAL DE LOUVAIN-LA-NEUVE, « Éditorial », *Alternatives Sud*, vol. VII, n°1 : « Théologies de la libération », Paris, L'Harmattan, 2000, p. 6.

La théologie de la libération entend donc combattre le capitalisme non seulement à son titre d'économie-monde, qui enrichit les possédants en paupérisant les dépossédés, mais également à son titre de génocidaire culturel, dont la domination « tend à déboucher […] sur l'uniformisation des cultures, la standardisation des identités, la dissolution des personnalités historico-culturelles[65] ». À l'instar de la « théologie fondamentale pratique » metzienne, qui se proposait de repartir d'une vérification, « à l'échelle mondiale », des conditions déterminées qui structurent le présent socio-économique[66], c'est également par la prise de conscience qu'être chrétien, c'est aussi exister dans des conditions bien déterminées, et que le discours théologique également « se bâtit […] sur une Parole qui a planté sa tente au milieu de l'histoire[67] », que se fonde la théologie de la libération. D'où une pensée théologique qui saura ne jamais se séparer du monde historique déterminé dans laquelle elle a pour tâche de s'inscrire, et qui n'aura de cesse que de repartir « de la praxis historique, libératrice et subversive, des pauvres de ce monde, des classes exploitées […], des cultures marginalisées[68] ».

C'est donc, à nouveau, d'une conception éminemment benjaminienne de l'histoire dont vont faire preuve les principaux thuriféraires de cette école théologique. Gustavo Gutiérrez, après avoir encore constaté les tentatives de la classe dominante pour éradiquer la mémoire des opprimés, proposait en effet de « refaire » cette histoire, notamment en la relisant « à partir d'en-bas », du point de vue de la classe dominée. L'histoire du christianisme en Amérique du Sud n'en étant pas avare, c'est en repartant des « christs flagellés des Indes », expression de Bartolomé de Las Casas – auquel Benjamin, du reste, avait lui-même consacré

---

65 *Ibid.*, p. 6.

66 Voir Jean-Baptiste METZ, *La Foi dans l'histoire et dans la société*, *op. cit.*, p. 18. Metz affirmait du reste que les avertissements proférés par les diverses théologies de la libération, aux quatre coins du monde, devaient urgemment être entendus par les théologies européennes (p. 19).

67 Gustavo GUTIÉRREZ, *La Force historique des pauvres* (1982), trad. F. Guibal, Paris, Éditions du Cerf, 1986, p. 11.

68 *Ibid.*, p. 12.

quelques lignes[69] –, soit de ces milliers d'autres « pauvres christs » ou *poveri christi* qui n'avaient pas manqué de frapper Pasolini, qu'il suggérait d'ouvrir l'histoire à la praxis libératrice, sans oublier de rendre au récit évangélique, mais aussi aux expressions culturelles et religieuses populaires, à la manière cette fois-ci d'un Gramsci, leurs droits résistants :

> L'histoire du christianisme aussi a été écrite par une main blanche, occidentale et bourgeoise. Il nous faut donc récupérer la mémoire des ''christs flagellés des Indes'', suivant l'expression que Bartolomé de Las Casas appliquait aux Indiens du continent américain et qui vaut pour tous les pauvres, victimes des maîtres de ce monde. Cette mémoire vit dans des expressions culturelles, dans la religion populaire, dans la résistance à accepter les impositions de l'appareil ecclésiastique. Mémoire d'un Christ présent en chaque homme affamé, assoiffé, prisonnier ou humilié ; présent dans les races méprisées et les classes exploitées (Mt 25).[70]

Le sacerdoce quotidien des personnels ecclésiastiques latino-américains pour l'immense population miséreuse du continent rencontrait ainsi l'intensification des combats socio-politiques dûs aux conditions matérielles d'existence sous le sceau du capitalisme mondialisé. Effectivement, c'est d'abord une réalité sociale frappante, celle de la pauvreté, massive et choquante en Amérique latine, qui va constituer le catalyseur d'une découverte du marxisme : ce dernier va apparaître, aux yeux des théologiens de la libération, à la fois comme l'élucidation la plus cohérente des facteurs de la misère et comme l'initiative la plus radicale pour œuvrer à son éradication. Le bouillonnement culturel conduit par l'ouverture conciliaire et par ce contexte d'explosion de nombreuses luttes socio-politiques n'allait pas se faire sans bouleverser l'ensemble de l'Église latino-américaine, et la conférence épiscopale de Medellín (1968) devait adopter des résolutions nouvelles qui, de manière inédite, « non seulement dénonçaient les structures existantes que l'on jugeait fondées sur l'injustice, sur la violation des droits fondamentaux du peuple et sur la

---

[69] Voir Walter BENJAMIN, « Compte-rendu de Marcel Brion, *Bartholomé de Las Casas. "Père des indiens"* (Plon, Paris, 1928, 309 pages) », *Romantisme et critique de la civilisation*, trad. C. David et A. Richter, Paris, Payot, 2010, pp. 129-130.

[70] Gustavo GUTIÉRREZ, *La Force historique des pauvres*, *op. cit.*, p. 216.

"violence institutionnalisée", mais proclamaient aussi la solidarité de l'Église avec les aspirations du peuple à la "délivrance de la servitude"[71] ». Sur les traces de figures telles que Camilo Torres, assassiné en 1966, l'Église latino-américaine voit donc en son sein se lever une minorité politisée chez laquelle la tentation révolutionnaire est forte, et qui réclame une réinterprétation des ouvertures formulées par Vatican II :

> Ce que Vatican II est avant tout pour l'Occident, résume Christoph Theobald, Medellín veut l'être pour l'Amérique latine : l'exploitation économique et l'oppression politique des pauvres doivent être comprises comme "signes des temps" permettant une relecture conceptualisée du concile. C'est dans ce climat que naît la théologie de la libération […].[72]

C'est donc, tout entière, tournée vers le *pauvre*, qu'elle substitue à la notion marxiste de *prolétaire* (car l'intérêt pour la pauvreté est une tradition chrétienne millénaire, localisable, on l'a vu, dès ses origines évangéliques) que la théologie de la libération s'institue. Il s'agit, au fond, de conduire à la constitution d'une nouvelle « Église des pauvres » dont le concept marxiste de lutte des classes sera la pièce fondamentale, et le guide privilégié de son action :

> [Il faut] supprimer l'appropriation par quelques-uns de la plus-value créée par le travail du grand nombre, et non pas […] faire des appels lyriques en faveur de l'harmonie sociale. […] Bâtir une société juste passe aujourd'hui nécessairement par la participation consciente et active à la lutte de classes qui se réalise devant nos yeux.[73]

Ce ralliement à la cause des pauvres, des exploités et des miséreux était bien sûr motivé par la culture religieuse de l'*imitatio Christi* et par la tradition catholique de l'aumône ; et elle devait culminer avec la célèbre expression, définitivement rati-

---

[71] Michael LÖWY, *La Guerre des Dieux*, *op. cit.*, p. 69.

[72] Christoph THEOBALD, « Le devenir de la théologie catholique depuis le concile Vatican II », dans Jean-Marie MAYEUR, Charles PIETRI, André VAUCHEZ, Marc VENARD (dir.), *Histoire du christianisme des origines à nos jours*, t. XIII, *op. cit.*, p. 195.

[73] Gustavo GUTIÉRREZ, *Théologie de la libération. Perspectives*, trad. F. Malley, Bruxelles, Lumen Vitae, 1974, pp. 276-277.

fiée en 1979 lors de la conférence des évêques latino-américains de Puebla : « option préférentielle pour les pauvres ». Mais cette « option préférentielle », on le voit, n'était pas sans dépasser complètement la conception catholique traditionnelle du don aux pauvres, ceux-ci n'étant plus perçus comme les objets d'une pitié caritative, mais bien plutôt comme les sujets historiques de leur propre délivrance. Contrairement à ce qu'ont voulu faire croire les experts nommés par le président Reagan en 1980, lors de la première conférence de Santa Fe, la théologie de la libération n'est pas le fruit d'une stratégie politique menée par les marxistes eux-mêmes, mais bien plutôt celui d'un « développement interne de l'Église elle-même, issu de sa propre tradition et de sa propre culture[74] ».

Si les théologiens de la libération ont puisé dans le marxisme les principaux concepts nécessaires à leur compréhension nouvelle des réalités sociales latino-américaines, cet emprunt ne se fit pas à l'aune de considérations politiquement stratégiques. Il s'institue plutôt, d'abord, en raison des apports cruciaux et indispensables qu'il fournit pour juger des situations sociales intolérables vécues par une large couche de la population latino-américaine ; il procède, ensuite, des homologies structurelles que son utopie libératrice tisse avec le prêche évangélique ; il est favorisé, enfin, par les multiples convergences que sa critique socio-analytique de la civilisation capitaliste peut engager avec les besoins d'une théologie désormais totalement ouverte aux réalités économiques du monde contemporain. Répondant aux diatribes du cardinal Ratzinger, chargé par Rome de réfréner ces explosions gênantes pour le pouvoir ecclésiastique, Clodovis et Leonardo Boff pouvaient ainsi expliquer l'utilité du marxisme pour leur pensée théologique :

> Il a aidé à éclairer et à enrichir certaines des notions majeures de la théologie : peuple, pauvre, histoire et même praxis et politique. Cela ne veut pas dire que nous ayons réduit le contenu théologique de ces notions pour les enfermer dans la forme marxiste. Au contraire, nous avons eu recours au contenu théorique

74 *Ibid.*, p. 101.

> valable (c'est-à-dire conforme à la vérité) de notions marxistes à l'intérieur de l'horizon théologique.[75]

C'est ainsi que l'anticapitalisme des théologiens de la libération, parce que chargé de répulsion morale, va s'affirmer comme infiniment plus radical que celui porté par les différents partis communistes occidentaux, eux qui, pour une large part, croyaient « encore aux vertus progressistes de la bourgeoisie industrielle et au rôle historique "anti-féodal" du développement industriel (capitaliste)[76] ». Dans un document intitulé *Le Cri de l'Église*, publié en 1973, un groupement d'évêques brésiliens élaborait en effet une assimilation du capitalisme au « plus grand mal », à « la racine pourrie », puis finalement au « péché accumulé », avant d'y opposer, dans une perspective marxiste, la suppression de la « propriété privée des moyens de production (des usines, de la terre, du commerce, des banques)[77] ».

En 1973, toujours, un document épiscopal signé par treize évêques du Nordeste était encore plus explicite, en faisant du chemin qui mène « à la propriété sociale des moyens de production » le « courant prophétique » dans lequel « l'Évangile appelle tous les chrétiens […] à s'engager[78] ». C'est donc directement comme programme *messianique* qu'est qualifié le projet, éminemment marxiste, d'une société sans classes et d'une suppression de la propriété privée dans les moyens de production. Pour les théologiens de la libération, socialisme et communisme sont donc appréhendés comme préparation au salut total que constituera l'avènement du Royaume de Dieu sur la terre.

Michael Löwy, frappé par l'accomplissement prophétique de certaines considérations benjaminiennes, auquel s'est livrée la théologie de la libération, a parfaitement bien exposé les conséquences politiques de cette singulière jonction entre la théologie évangélique chrétienne et le matérialisme historique marxiste : à

---

75 Leonardo BOFF, Clodovis BOFF, « Le cri de la pauvreté », dans COLLECTIF, *Théologies de la libération*, Paris, Éditions du Cerf, 1986, p. 139.

76 Michael LÖWY, « Marxisme et théologie de la libération », *Cahiers d'étude et de recherche*, n°10, 1988, p. 32.

77 *Documentos do Parido Communista Brasileiro*, Lisbonne, Éditions Avante, 1976, p. 71. Cité dans *ibid.*, p. 32.

78 « J'ai entendu les cris de mon peuple (Exode, 3, 7), *Document d'évêques et supérieurs religieux du Nord-Est Brésilien*, Bruxelles, Entraide et Fraternité, 1973, pp. 42-43. Cité dans *ibid.*, p. 32.

commencer par la commande, urgente, d'un renouvellement de l'analyse marxiste du fait religieux – besoin également déploré, au même moment et comme j'aurai l'occasion de le développer dans le prochain chapitre, par un certain nombre d'intellectuels marxistes à l'aune des apports offerts par l'anthropologie culturelle. L'engagement exponentiel des chrétiens dans les luttes révolutionnaires de libération et d'émancipation devait conduire à l'apport de ressources spirituelles issues du christianisme, du côté des travailleurs et du combat pour une société nouvelle ; soit l'apparition essentielle d'une « nouvelle fraternité entre révolutionnaires croyants et non croyants[79] ».

La théologie de la libération a ensuite permis d'offrir une pensée complexe et dialectique, qui renouvelle la question de l'union entre le politique, sous l'espèce du projet marxiste, et du religieux, sous l'espèce du message évangélique chrétien. Le sociologue brésilien Pedro Ribeiro, à propos de cette union, affirmait en effet : « Elle doit être comprise comme une unité dialectique, percevant religion et politique comme deux moments d'une même réalité : la pratique de la transformation sociale mise en œuvre par les classes populaires.[80] » Elle devait ainsi conduire à une réinterprétation, à la fois théorique et pratique, des rapports entre christianisme et marxisme, ou, pour le dire avec Jean-Louis Schlegel, « une réinterprétation du christianisme *par* le marxisme », dont il résume ainsi les principaux « thèmes essentiels » :

> […] la critique religieuse de Marx est secondaire ou inessentielle dans son système, mais justifiée quand elle dévoile l'aliénation d'une religion qui endort l'esprit critique des gens et les pousse à la résignation, d'une religion opium du peuple ; l'analyse socio-économique de l'exploitation capitaliste par Marx est foncièrement juste ; sa visée d'une société réconciliée, sans classes, correspond davantage (ou parfaitement) à l'espérance messianique de la Bible, à la prédication d'un Royaume de justice par Jésus, à l'attente de son retour pour faire la Rédemption définitivement.[81]

---

[79] *Ibid.*, p. 3.

[80] Cité dans *Id.*, *La Guerre des Dieux*, *op. cit.*, p. 59.

[81] Jean-Louis SCHLEGEL, « Le christianisme en révolution », *Esprit*, n°82, octobre 1983, p. 68.

Dans le contexte des années soixante où l'engagement des personnalités de gauche fait face à de nouvelles problématiques géopolitiques mondialisées, où la question du Tiers-Monde n'est pas sans effets – et ce, peut-être, dans le champ du cinéma plus qu'ailleurs[82] –, ce terreau révolutionnaire dans lequel se mélangent graines de théologie et graines de marxisme ne va pas être sans conséquences sur une certaine pensée marxiste européenne. On doit à Michael Löwy, une nouvelle fois, d'avoir très bien dénombré les multiples enseignements qu'une politique marxisante pouvait tirer du phénomène « théologie de la libération » : ceux-ci, enfin, recoupent singulièrement les caractéristiques de ce paradigme historico-esthétique du passé survivant que j'ai précédemment tenté de présenter : la revalorisation de certaines traditions précapitalistes sauvegardées dans les cultures populaires en général, et paysannes en particulier ; la méfiance envers le culte capitaliste de la modernisation et du progrès ; la réflexion sur le caractère éthique de toute lutte révolutionnaire ; et, enfin, l'analyse, à nouveaux frais, de nombreux aspects de la vulgate marxiste quant au fait religieux :

> […] si celle-ci a joué et joue encore, conclut ainsi Löwy, dans la plupart des cas le rôle d'"opium du peuple", ne peut-elle pas aussi agir parfois comme le *tocsin du peuple*, comme un appel qui réveille les opprimés de leur torpeur, de leur passivité, de leur fatalisme et leur fait prendre conscience de leurs droits, de leur force, de leur avenir ?[83]

**
*

C'est ainsi qu'en 1968, le modèle christique devait encore une fois reparaître dans un film italien – réalisé par un cinéaste qui, comme bon nombre de ses confrères et compatriotes au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, n'a jamais caché sa sympathie, puis son engagement, pour l'idéologie et le combat commu-

---

[82] Voir Raphaël JAUDON, « Affronter la distance. Le capitalisme mondialisé et l'engagement de l'auteur dans les années 1960 », dans Rémi FONTANEL, David PETTERSEN, Aurel ROTIVAL, Luc VANCHERI (dir.), *Écrans*, n°6 : « Politique des auteurs/Auteur Theory. Lectures contemporaines », 2017, pp. 133-149.

[83] Michael LÖWY, « Marxisme et théologie de la libération », *art. cit.*, p. 34.

niste[84] – où ces problématiques de la libération des peuples opprimés, de la domination impérialiste et d'un contexte tiers-mondiste, mais également les thèmes chrétiens de la grâce, de la rédemption et du salut, sous-tendent l'ensemble du récit et de sa mise en scène. *Assis à sa droite*, de Valerio Zurlini, est un curieux drame politique situé au Congo belge, où les résonances historiques et les surdéterminations symboliques sont nombreuses. L'acteur américain Woody Strode y interprète Maurice Lalubi, le leader de la rébellion anticolonialiste, trahi par l'un des siens puis arrêté par des mercenaires blancs à la solde de la puissance coloniale, questionné puis torturé suite au refus de son reniement, pour enfin être conduit à l'exécution au beau milieu d'un village en flammes.

Le film, donc, se voit directement situé dans le Tiers-Monde, en Afrique noire, et traite explicitement, avec un réalisme parfois quasi-documentaire, de l'un de ses nombreux mouvements de libération. Car le personnage de Lalubi est, d'abord, allégoriquement modelé sur une première figure, historique et politique : Patrice Lumumba, « martyr de la décolonisation, mauvaise conscience de la Belgique comme un temps aussi du Congo/Zaïre, héros panafricain immédiatement instrumentalisé par le bloc communiste[85] », figure de l'indépendance congolaise, trahi, torturé puis assassiné le 17 janvier 1961. Le film de Zurlini se veut très explicite dans la construction de ce premier modelage de son protagoniste principal : nombreux sont les détails, inserts et autres mentions qui ancrent l'œuvre dans un contexte historique et géographique déterminé, celui des luttes de décolonisation au Congo belge. Et au-delà des résonances phonétiques de leurs patronymes respectifs, multiples sont en effet les points de convergence entre les deux hommes, leur message et leur destin. Comme Lumumba, Lalubi est le leader populaire d'un mouvement de libération africain, prônant une révolution qui doit s'accomplir par des moyens non-violents ; comme lui, il s'oppose aux colons occidentaux et aux rivaux africains ; comme lui, il est trahi par l'un des siens (un membre de son asso-

---

[84] Peu d'informations sont disponibles en français sur ce cinéaste. Voir néanmoins les quelques lignes que lui consacre l'un de ses acteurs dans un écrit autobiographique : Jean-Louis TRINTIGNANT, *Du côté d'Uzès. Entretiens avec André Asséo*, Paris, Le cherche midi, 2012, p. 78.

[85] Pierre PETIT, *Patrice Lumumba. La fabrication d'un héros national et panafricain*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 2016, p. 8.

ciation rebelle pour Lalubi, Joseph-Désiré Mobutu pour Lumumba), arrêté sur ordre des Européens puis lâchement assassiné par l'un de ses compatriotes. L'analogie est, enfin, expressément accomplie lorsque Lalubi, interrogé par le Colonel de la garnison belge, lui lance calmement « Nous ne sommes plus vos singes », allusion explicite aux mots écrits par Lumumba lui-même, lors d'un discours de l'indépendance à Kinshasa, et adressés au roi Baudouin Ier[86].

Mais ça n'est pas tout. Car en construisant le personnage de Lalubi en référence à Lumumba, le combattant de la liberté assassiné, et en resserrant la diégèse sur les quelques heures où celui-ci est capturé, interrogé, torturé puis exécuté, Zurlini ne manque pas de lui offrir une seconde correspondance avec un autre personnage, historique et religieux quant à lui. Comme l'affirme, de façon autrement moins subtile, le titre anglais du film (*Black Jesus*), *Assis à sa droite* se veut également comme une « interprétation moderne de l'histoire évangélique du bon larron – que Pasolini avait déjà travaillée dans *La Ricotta* – en la liant à la rédemption des peuples du Tiers-Monde[87] ». Le film, d'ailleurs, avait été initialement pensé comme un épisode du film à sketches *La Contestation* (*Amore e Rabbia*, 1969), où le court film de Pasolini *La Séquence de la fleur de papier* côtoie d'autres œuvres réalisées par Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard et Carlo Lizzani.

En se modelant sur la figure politique et libératrice de Patrice Lumumba, le personnage de Lalubi reflétera donc également, dans le même mouvement allégorique et d'une manière intimement connectée, la Passion de Jésus-Christ. L'ensemble du scénario semble, d'abord, être orienté par une volonté de réactualisation contemporaine de l'Évangile : il en démarque patiemment et scrupuleusement la plupart de ses moments charnières. D'abord, le prologue prend soin de présenter l'un de ses prêches afin d'introduire le spectateur à la particularité de son message révolutionnaire, fait de non-violence, de libération sociale et d'amour du prochain, dans lequel il est aisé de reconnaître tant les caractères du message christique que ceux de l'action conduite par Lumumba lui-même. Dans la clandestinité d'une

---

[86] Voir Martin MEREDITH, *The State of Africa. A History of the Continent Since Independence*, Londres, Simon & Schuster, 2005, p. 102.

[87] Rosario GIORDANO, « The Masks of the Savage: Lumumba and the Independence of the Congo », dans Matthias DE GROOF (ed.), *Lumumba in the Arts*, Leuven, Leuven University Press, 2019, p. 201 (je traduis).

sombre remise, la solution de mise en scène choisie par Zurlini dans cette séquence rappelle celle qui fût privilégiée par Pasolini, en 1964, au moment de filmer les sermons de son Christ : les cadrages privilégiés par le cinéaste relèguent le corps du tribun au second plan, dans une mise en scène qui dissout sa parole dans la foule pour ne se concentrer que sur les effets du prêche sur les visages venus pour l'écouter **[fig. 84-87, 88-91]**.

[fig. 84-87] Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogrammes, Italie, 1964)

Ensuite, Lalubi est dénoncé par l'un des siens – le traître est vêtu de ces voiles blancs aperçus lors de la séquence de la prédication –, rejouant la trahison de Judas livrant Jésus aux grands prêtres de Jérusalem pour quelques pièces d'argent. En cellule, il est rejoint successivement par deux autres prisonniers : le premier, Oreste (interprété par Franco Citti) est un voyou arrêté par les colons pour des faits de droit commun, et joue le rôle explicite du bon larron de la Bible ; au cours de sa très longue discussion avec Lalubi, il obtient l'absolution de ce dernier, avant d'oindre délicatement ses blessures après les terribles tortures qu'il subira. Certains passages du dialogue ne sont pas sans faire directement référence à certains versets évangéliques, par exemple lorsque Lalubi promet à Oreste qu'ils se

croiseront à nouveau (allusion à la conversation du Christ et du bon larron, dans *Luc* 23, 39-43), ou encore quand le vagabond s'imagine un grand festin lors duquel il s'assoira à la droite de Lalubi (référence explicite à la parabole christique du banquet de noces dans *Matthieu* 22, 1-15).

[fig. 88-91] Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogrammes, Italie, 1968)

L'interrogation du chef rebelle par le colonel belge, plus tard, n'est pas une nouvelle fois sans faire fortement référence aux soubassements politiques et institutionnels qui ont présidé aux procès de Jésus. Le colonel est une figure ambigüe qui renvoie au personnage biblique de Ponce Pilate[88] : tout en montrant du respect pour Lalubi, il est contraint de signer son arrêt de mort par probité bureaucratique et sous les pressions conjointes d'un représentant de l'État congolais, de ses supérieurs européens et d'instructions venues des États-Unis, qui renvoient bien sûr à la conjonction des causes qui ont conduit à l'exécution de Lumumba, mais ne manquent pas également de renvoyer à Caïphe et aux principaux sacrificateurs du Christ dans l'Évangile. Comme Jésus face aux grands prêtres du Sanhédrin, en effet, Lalubi refuse de renier ses idéaux ; puis il est conduit dans un dortoir où de sinistres légionnaires vont le soumettre à une affreuse séance de torture, au cours de laquelle ses mains seront clouées à une table. Conduit hors du campement, il sera

[88] Voir *ibid.*, p. 204.

ensuite exécuté, au couteau, par l'un de ses compatriotes, avant d'être rejoint par Oreste, qui mourra à sa droite[89].

[fig. 92] Lucas Cranach (école), *La Dérision du Christ* (Lille, Palais des Beaux-Arts, c. 1540)
[fig. 93-95] Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogrammes, Italie, 1968)

Dans cette volonté constante, celle d'une double démarcation historico-symbolique, à la fois politique (Lumumba) et évangélique (le Christ) de son personnage principal, Zurlini ne va pas manquer de ménager, sur le plan iconographique, un ensemble d'images qui jouent comme autant de syncrétismes visuels entre les questions religieuses posées par la métaphore christique, et les questions que formulent l'ancrage géopolitique et historique précis de son film.

---

89 On trouvera dans Lloyd BAUGH, « The African Face of Jesus in Film, Part One: Valerio Zurlini's *Black Jesus* », *Gregorianum*, vol. 92, n°1, 2011, pp. 100-103, un dépli plus exhaustif des parallèles évangéliques construits par le scénario du film.

[fig. 96] Matthias Grünewald, *Le Christ aux outrages* (Munich, Alte Pinakothek, 1503-1505)
[fig. 97] Cimabue, *La Dérision du Christ* (Compiègne, collection particulière, c. 1280)

La scène de la torture, ainsi, n'est pas sans agglomérer un ensemble de motifs habituellement dévolus aux deux séquences d'outrages endurés par le Christ, et reconnues par la tradition biblique, la première Dérision, ou « Christ aux outrages » (Caïphe, prenant à témoins les observateurs du blasphème proféré par Jésus, le livre aux outrages de la foule assemblée), puis la deuxième, ou « Couronnement d'épines » (après l'interrogatoire dans le Prétoire, les soldats romains coiffent Jésus de la couronne d'épines pour se moquer du Roi dont le Royaume n'est pas de ce monde)[90] : l'assemblée qui outrage le personnage principal, d'abord, composée, dans le film comme dans la seconde Dérision, de militaires **[fig. 92-95]** ; l'acharnement des violences subies, ensuite, coups de poing, étranglements **[fig. 95, 96]** ; la physionomie des assaillants et le déséquilibre des forces,

90 Plus généralement, sur les images de dérision, voir Jean-Claude SCHMITT, « Les images de la dérision », dans Élisabeth CROUZET-PAVAN, Jacques VERGER (dir.), *La Dérision au Moyen Âge. De la pratique sociale au rituel politique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, pp. 262-274.

enfin, certaines solutions picturales, surtout germaniques, n'hésitant pas à exagérer la sauvagerie des bourreaux et à étouffer la figure christique dans la masse hostile de ses tortionnaires[91] **[fig. 95-97]**. Le moment clé de cette séance de torture, le clouage des mains de Lalubi, dont les doigts se désarticulent presque sous l'effet de la crainte et de la douleur, ne va pas là encore sans évoquer certaines des représentations les plus crues de la crucifixion dans l'art chrétien **[fig. 98-100]**.

[fig. 98] Matthias Grünewald, *La Crucifixion* (Colmar, musée Unterlinden, 1516) [détail]
[fig. 99-100] Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogrammes, Italie, 1968)

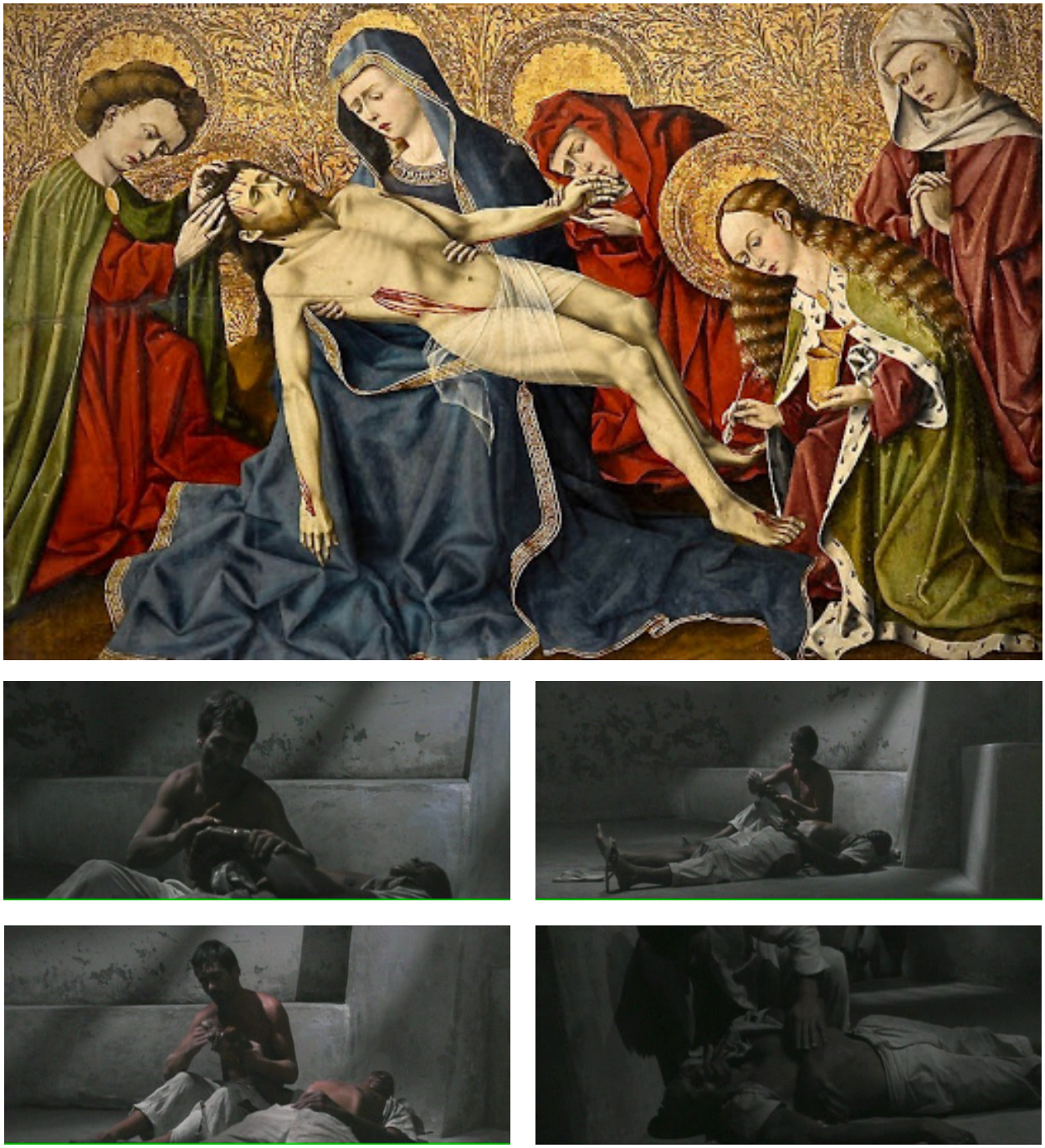
Transposées dans le contexte des luttes de libération congolaises, les humiliations faites au Christ n'ont aucune difficulté à survivre et à se polariser dans la direction des sévices politiques endurés par Lalubi ; et la crucifixion, à prendre la forme séculière d'une violente séance de question politique. Mais les analogies les plus frappantes ont lieu autour des iconographies de la déposition et de la déploration, soit celles qui mettent en image le corps mort du Christ : à de multiples reprises, le corps mortifié de Lalubi vient assumer les postures de son référent chrétien, ce qui a notamment pour effet d'établir un lien entre la connotation religieuse

91 Voir Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, pp. 447-448. Que la séquence d'*Assis à sa droite* condense indifféremment les motifs des deux scènes bibliques de Dérision n'est pas forcément étonnant : Réau affirme en effet que les deux épisodes reviendraient en réalité à « la même scène dédoublée » (p. 444). Voir aussi p. 458 sur leur « double emploi ».

de l'acceptation de son sacrifice et la couleur politique de son combat pour la libération de son peuple. Dès la scène de la torture, Lalubi tombe au sol dans une posture où ses jambes tendues et ses bras écartés annoncent déjà la cruauté finale de son destin **[fig. 102]**. D'autres plans le montrent dans un cadrage horizontal qui rappelle, en la retournant, la solution radicale choisie par les célèbres tableaux représentant le Christ mort, comme chez Hans Holbein **[fig. 101, 103]**.

[fig. 101] Hans Holbein, *Le Christ mort* (Bâle, Kunstmuseum, 1521)
[fig. 102-103] Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogrammes, Italie, 1968)

Finalement renvoyé en cellule, Lalubi sera tendrement soigné par Oreste, selon un ensemble de compositions qui ne manquent pas d'évoquer la prise en charge du corps christique et le nettoyage de ses blessures par sa Mère, Marie-Madeleine ou Jean dans certains tableaux de *pietà* **[fig. 104-108]**, ou selon des postures qui renvoient, une nouvelle fois, à de célèbres solutions figuratives employées par les peintres pour la représentation du corps mort du Christ **[fig. 109-111]**. Le dernier trajet de Lalubi et Oreste, dans le camion qui les conduira sur les lieux de leur exécution, est à nouveau pour Zurlini l'occasion d'offrir à ses deux figures un ensemble de gestes de support et de tendresse déjà privilégiés, dans certains de ses cadrages les plus resserrés, par la peinture religieuse à l'heure de figurer le Christ, déposé de Croix, tenu dans les bras aimants de sa Mère **[fig. 112-114]**.



[fig. 104] Anonyme, *Pietà de Tarascon* (Paris, Musée de Cluny, 1456-1457)
[fig. 105-108] Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogrammes, Italie, 1968)

Puis, après le meurtre de Lalubi, il ne restait plus à Oreste qu'à se recueillir à genoux, quelques instants avant d'être exécuté à son tour, auprès du corps sans vie de Lalubi, selon une posture qui est habituellement celle de Marie, de Marie-Madeleine ou des donateurs, recueillis près du cadavre du Christ **[fig. 115-116]**. Il se produit au fond un processus figuratif similaire à celui qu'avait déjà repéré

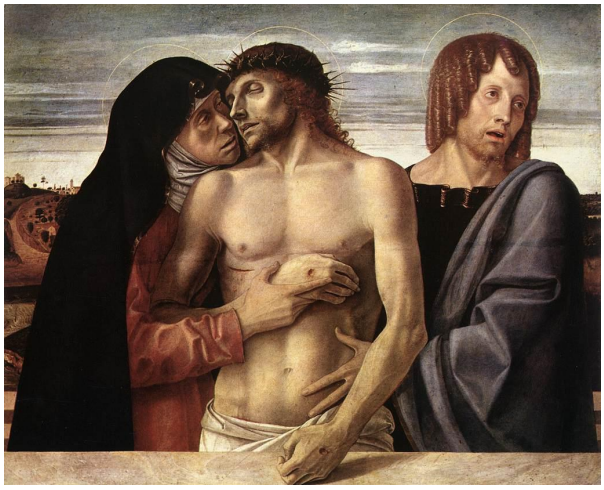
Christophe Damour à propos de la scène finale du *Parrain III* de Francis Ford Coppola (1990) : sans se référer à une œuvre unique en particulier, Zurlini redistribue, au gré des personnages et des situations, un grand nombre d'attitudes picturales et de gestes iconographiques traditionnellement rencontrés dans les tableau de *pietà* : cette recomposition multiple dépasse « la simple transposition […] pour en proposer une véritable transformation[92] ».

[fig. 109] Andrea Mantegna, *Lamentation sur le Christ mort* (Milan, Pinacothèque de Brera, 1480)
[fig. 110-111] Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogrammes, Italie, 1968)

Au moment de représenter le martyre d'une figure politique des combats de décolonisation dans le Tiers-Monde, Valerio Zurlini, cinéaste communiste, a donc décidé de dialectiser le modèle historico-politique de son personnage, Patrice Lumumba, par l'évocation d'une autre figure, religieuse celle-ci, ayant déjà souffert la répression qui s'abat sur ceux qui luttent pour la libération des opprimés. Le modelage du corps de Lalubi, à de multiples reprises, sur l'iconographie chrétienne de la déploration du Christ, renvoie à la double acception du terme *pietas*, telle que repérée par Hans Belting, mais également à sa mobilisation sur le champ d'un

[92] Christophe DAMOUR, « De l'iconographie religieuse à l'imagerie universelle : les références à la Pietà dans le cinéma hollywoodien », dans Patricia-Laure THIVAT (dir.), *Ligeia. Dossiers sur l'art*, XXe année, n°77-80, juillet-décembre 2007, p. 115.

contexte politique explosif : d'un côté, il renvoie « au sacrifice du Messie symbolisant l'acte de rédemption[93] », et à l'immolation d'un leader politique ayant refusé d'abandonner sa juste cause ; de l'autre, « à la Passion du Christ homme, qui incite le spectateur à une compassion dévote[94] », et à la dynamique que doit provoquer sa disparition pour ceux qui restent encore pour poursuivre le combat – la fin du film, juste après l'exécution de Lalubi, n'est pas sans évoquer la naissance d'un tel espoir, avec l'apparition d'un jeune enfant toisant les bourreaux ; image qui, une nouvelle fois, se lit selon une double détermination politique (la relève de la lutte) et religieuse (la résurrection d'une figure christique).



[fig. 112] Giovanni Bellini, *Pietà* (Milan, Pinacothèque de Brera, 1465)
[fig. 113-114] Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogrammes, Italie, 1968)

L'interprétation christique offerte par Zurlini à son personnage, démarqué de Patrice Lumumba, complique donc la question du meurtre politique par les notions religieuses de sacrifice et de concession d'une grâce divine. C'est d'ailleurs l'une des critiques récurrente faite à cette production européenne – et blanche –

93 Hans BELTING, *L'Image et son public au Moyen Âge* (1981), trad. F. Israel, Paris, Gérard Monfort Éditeur, 1998, p. 224.

94 *Ibid.*, p. 224.

que de choisir une interprétation évangélique qui recouvre sous l'universalité du message chrétien le processus d'auto-libération des Africains eux-mêmes[95].

[fig. 115] Rogier van der Weyden, *La Lamentation du Christ* (La Haye, Mauritshuis, c. 1460)
[fig. 116] Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogramme, Italie, 1968)

Reste, néanmoins, qu'en faisant ainsi de son Lalubi la démarcation figurale d'une entité christique, le cinéaste rejoignait une des caractéristiques les plus frappantes de la représentation ultérieure de son modèle, Lumumba, par l'art populaire zaïrois. C'est en effet une constante dans les images du martyr de la décolonisation, qui fleurirent au Zaïre peu après sa terrible exécution (contrairement à celui de Pasolini, son corps ne fut jamais retrouvé), que de le figurer selon le modèle religieux d'un « héros christique », qui le présente « comme rédempteur d'une mo-

95 Voir par exemple Rosario GIORDANO, *op. cit.*, p. 201.

dernité congolaise doublement confisquée, d'abord par les Blancs lors de la colonisation, puis par la bourgeoisie d'État incarnée […] par le régime mobutiste[96] ».

Comme à de nombreuses reprises dans l'histoire de l'évangélisation coloniale[97], l'évolution du christianisme au Zaïre montre bien comment cette religion s'est progressivement transformée, de l'outil oppressif de l'homme blanc représenté par l'État et l'Église, à cet « acte de libération que symbolise le geste souverain de rupture des chaînes de l'esclavage[98] ». Du reste, Lumumba a pu lui-même placer au fondement de son engagement révolutionnaire l'écart hypocrite existant entre l'enseignement catholique professé par les occidentaux et leurs pratiques réelles dans leurs colonies :

> Cette duplicité des Européens trichant avec leur propre éthique choque un homme qui a très tôt intériorisé les principes de justice, de charité et d'humanisme enseignés dans les écoles confessionnelles. Il devient sensible à l'injustice dans son pays et se met à l'école des théories révolutionnaires. Son engagement dans la lutte anti-coloniale trouve là son fondement. Lumumba réconcilie ainsi christianisme et révolution, car Jésus, ainsi que tous les prophètes de la Bible, sont en fait des agents d'un ordre nouveau qui cherche à redonner dignité et espoir aux hommes. La religion chrétienne [offre] ainsi […] à Lumumba un ensemble cohérent de principes et d'attitudes.[99]

Dans cette perspective, les images vont produire la figure d'un Lumumba jouant le rôle d'un sauveur comblant l'écart entre la notion religieuse de libération et son accomplissement séculier sur le plan des combats politiques. Les images de Lumumba vont donc construire sa mémoire comme celle du héros d'un récit eschatologique où se mêlent le christianisme comme récit de libération et le mar-

---

96 Bogumil JEWSIEWICKI, « Corps interdits. La représentation christique de Lumumba comme rédempteur du peuple zaïrois », *Cahiers d'études africaines*, n°141-142, 1996, p. 114.

97 Voir par exemple les nombreux exemples présentés dans Vittorio LANTERNARI, *Les Mouvements religieux des peuples opprimés*, trad. R. Paris, Paris, François Maspero, 1962.

98 Bogumil JEWSIEWICKI, *art. cit.*, p. 117.

99 Étienne-Marie LASSI, Alexie TCHEUYAP, « Le prophète, son récit et l'Histoire : Lumumba au cinéma », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 40, n°1, 2009, p. 95. Dans la même page, les auteurs font le lien entre le projet politique de Patrice Lumumba et la théologie de la libération, qui « s'appuie sur le christianisme pour libérer les peuples du joug colonial ».

xisme à la Fanon comme outil d'avancée sociale : il « se présente dans la peinture sous la forme de deux promesses-actions : briser les chaînes de l'esclavage et accéder à l'état de droit et à la maîtrise de la modernité[100] » **[fig. 117]**. Dans ses entretiens avec Jacqueline Leiner, Aimé Césaire avait déjà assimilé Lumumba à un « Christ souffrant[101] » ; et son destin politique évoque effectivement, à bien des égards, le parcours religieux du Christ jusqu'à sa Passion, comme le rappelle le philosophe camerounais Éboussi Boulaga : « la passion et la croix sont d'abord la violence subie et injustifiable […], le jugement, la condamnation et l'exécution d'un homme qui se trouve sans défense ni recours devant le pouvoir politique.[102] »

[fig. 117] Tshibumba, *Lumumba brisant ses chaînes* (Lubumbashi, coll. B. Jewsiewicki, 1972)

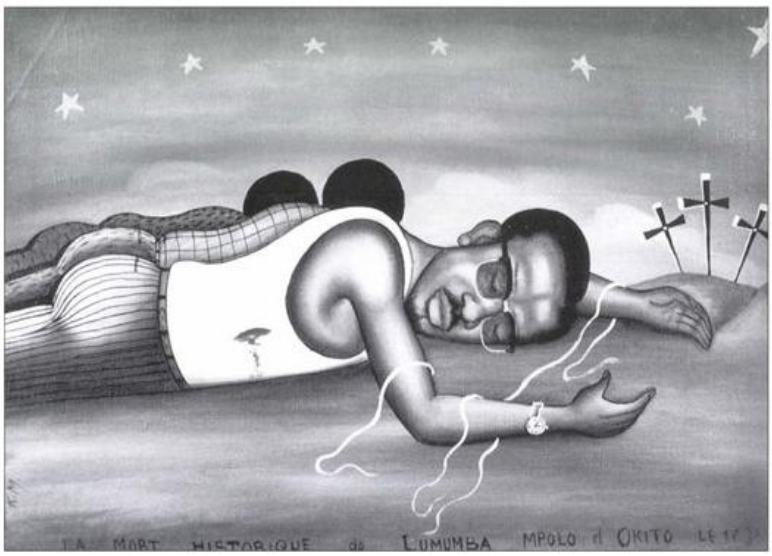
---

100 Bogumil JEWSIEWICKI, *art. cit.*, p. 129.

101 Cité par Étienne-Marie LASSI, Alexie TCHEUYAP, *art. cit.*, p. 100.

102 Fabien ÉBOUSSI BOULAGA, *Christianisme sans fétiche. Révélation et domination*, Paris, Présence Africaine, 1981, p. 147, cité dans *ibid.*, p. 101.

Puisque sa mort en martyr réactualise, sur un terrain directement politique et exclusivement africain, la lutte du Christ contre la misère et le mépris des puissants contée dans l'Évangile, elle devait effectivement offrir au peuple zaïrois une figure capable de les reconnecter aux substrats révolutionnaires contenus dans le drame évangélique : elle rend aux Noirs la possibilité de construire leur propre histoire tout comme celle d'élaborer l'espace de leur action politique. Dans un tableau du peintre congolais Tshibumba, Lumumba est représenté allongé aux côtés des deux autres résistants assassinés avec lui, Maurice Mpolo et Joseph Okito, avec le renfort d'une iconographie qui multiplie les références au calvaire christique – la trinité des assassinés (le Christ et les deux voleurs), la plaie sur le côté (le coup de lance de Longin) –, posé comme matrice de la mort de Lumumba et la transcendant donc d'une promesse religieuse de rédemption **[fig. 118]**. En concluant son article sur le référent christique qui dominait, au Zaïre, les images produites autour du calvaire de Lumumba comme martyre politique, Bogumil Jewsiewicki propose une lecture qui convient tout à fait à la mort de Lalubi dans *Assis à sa droite*, ainsi qu'à son traitement figuratif par Zurlini : « Une crucifixion sécularisée, un chemin de croix politique expriment le passage de l'histoire sainte à l'histoire politique.[103] ».



[fig. 118] Tshibumba, *La mort historique de Lumumba, Mpolo et Okito* (Lubumbashi, coll. B. Jewsiewicki, 1972)

[103] *Ibid.*, p. 133.

La figuration christique et messianique, choisie par le cinéaste communiste Zurlini[104], au moment de représenter le calvaire tragique d'un personnage emblématique des luttes politiques de décolonisation dans le Tiers-Monde, à la fin des années soixante, est indissociable de ce contexte de bouleversements qui voit le christianisme, comme le marxisme, subir de profondes crises d'identité, jusqu'à se rapprocher et à dynamiser leurs homologies structurelles dans un certain nombre d'*affinités électives* où ils vont aller jusqu'à fusionner – du reste, Valerio Zurlini s'est souvent revendiqué à la fois du communisme et du christianisme, en les considérant comme indissociables[105]. Une nouvelle fois, donc, la figure du Christ venait accompagner les considérations politiques d'un cinéma résolument engagé vers les luttes du communisme mondial. De cette christologie de gauche, qui doit autant aux relectures matérialistes ou millénaristes du christianisme primitif opérées par Engels ou Bloch qu'au bouillonnement d'un contexte où sont redéfinies les problématiques portées par les deux camps, deux cinéastes, chacun à leur manière, me semblent exemplaires : dans leurs films, le modèle – implicite ou explicite – du Christ soutient de façon récurrente, dans de singulières fusions entre l'analyse socio-analytique inspirée par le marxisme et la réactualisation du drame évangélique, la plupart de leurs critiques du système capitaliste et de leurs prises de position en faveur des populations pauvres ou marginalisées.

---

104 C'est une même « lecture narratologique et christique » que choisira d'ailleurs Raoul Peck, auteur d'un film récent sur *Le Jeune Karl Marx* (2017), pour ses deux films sur Lumumba, le documentaire *Lumumba : La mort du prophète* (1991), et le biopic *Lumumba* (2000). Voir Étienne-Marie LASSI, Alexie TCHEUYAP, *art. cit.*, *passim.*

105 Voir Louis D'ORAZIO, « Viva il cinema rend hommage à Valerio Zurlini », *Cinéfil* [en ligne], n°51, janvier 2017, consulté le 12 mars 2020 (Disponible sur : <http://www.cinefiltours37.fr/index.php/le-journal-de-lassociation/les-anciens-articles/288-viva-il-cinema-rend-hommage-a-valerio-zurlini> ; et Jean A. GILI, « *Le Désert des Tartares*. Entretien avec Valerio Zurlini », *Écran*, n°53, décembre 1976, pp. 57-60.

3) Une christologie de gauche

a) Pier Paolo Pasolini : de la contamination à la réactualisation

> […] le moment mystique de la révolution est le seul qui peut être complémentaire à son moment pragmatique. Il ne faut certes pas mythifier la révolution pour la penser ; mais il faut mythifier la révolution pour la faire.
>
> — Pier Paolo PASOLINI, « Le bon sauvage n'est pas un mythe » (1970)

On l'aura compris : parmi l'ensemble des réponses filmiques apportées à cette aporie politico-religieuse, l'œuvre pasolinienne me paraît particulièrement exemplaire, dans la mesure où, dans le courant des années soixante surtout, elle a explicitement reformulé cette question et en a clairement déplié tout un ensemble de solutions figuratives capables d'y répondre. Elle émane par ailleurs d'un cinéaste dont le lien à la critique marxiste de la société est indéniable, tout comme sa connexion – comme j'aurai l'occasion de le développer dans le chapitre suivant – à un point de vue anthropologique ou ethnologique qui fait de l'attention aux gestes et aux rituels des peuples le point de départ de toute prise de position politique. Avant d'en signaler et d'en regretter l'échec dans son article de 1975, le premier cinéma de Pier Paolo Pasolini n'a eu de cesse que de traquer les traces populaires et sous-prolétaires d'une religiosité résistante, d'en élaborer parfois la figuration filmique ; ces deux opérations étant saisies conjointement à l'aune d'un dialogue constant entre une pensée marxisante de la lutte des classes et une compréhension évangélique du processus historique de l'émancipation. Les premiers films de Pasolini déploient donc l'ensemble des formes figuratives prises par ce « marxisme évangélique », qui permettent de tracer, au-delà des cheminements de pensée du

poète et cinéaste au contact de son époque, l'odyssée intellectuelle et politique de cette période singulière.

On l'a vu, le marxisme hétérodoxe de Pasolini est indissociable d'une conception de la réalité qui doit beaucoup à la religiosité primitive et naïve du monde menacé des campagnes éternelles, tout comme il se détache d'une vision du monde romantique qui fait du passé à la fois la singularité détruite par la modernité et l'outil d'une résistance cruciale : « La lutte ouvrière m'apparaît non seulement comme une lutte idéale pour l'avenir de l'homme, mais aussi comme une lutte nécessaire et terriblement urgente pour sauver son passé…[1] » Sa trilogie dite « romaine » (c'est-à-dire ses trois premiers films : *Accattone*, 1961 ; *Mamma Roma*, 1962 ; et *La Ricotta*, 1963) retiendra tout particulièrement, ici, mon attention : Pasolini y arbitre sa conception marxiste de l'histoire par l'intercession d'une entreprise, sans cesse rejouée, de sacralisation des laissés pour compte peuplant les *borgate* de la capitale italienne. À l'heure où l'univers des sous-prolétaires est encore dynamique et vivant, toujours perçu par Pasolini comme une forme préhistorique et paradisiaque d'innocence, comme un espace de culture minoritaire encore isolée de la culture officielle bourgeoise – bien que cette dernière ait déjà débuté ses néfastes manœuvres d'acculturation par la centralisation petite-bourgeoise[2] –, ces trois premiers films mettent en jeu, en effet, une première forme de médiatisation du combat prolétarien par l'entremise de la convocation d'un passé figuratif, anthropologique et même théologique.

À cette entreprise, Pasolini devait offrir le nom de « contamination » *(contaminazione)*, une hypothèse politico-esthétique qui allait culminer avec Stracci, le sous-prolétaire crucifié de *La Ricotta*. Procédé privilégié par le poète et cinéaste, elle désigne cette disposition des choses, souvent des contraires, à passer l'un dans l'autre, dans une fluidité générale des éléments qui permet la coexistence dialectique des entités les plus hétérogènes, les plus opposées. Aux côtés de l'analogie, Jean Duflot fait ainsi de la contamination l'une des procédures prédominantes au

---

[1] Pier Paolo PASOLINI, « Voter pour le PCI pour sauver l'avenir » (1963), *Entretiens (1949-1975)*, *op. cit.*, p. 80.

[2] À ce propos, voir l'entretien avec Luigi SOMMARUGA, repris dans *Id.*, *Histoires de la cité de Dieu. Nouvelles et chroniques romaines (1950-1966)*, trad. R. de Ceccatty, Paris, Gallimard, 1998, notamment p. 215.

sein de la stratégie filmique pasolinienne, contribuant « à l'alternance des deux pôles de sa vision du monde : la sacralisation et la désacralisation des choses et des êtres qu'il met en scène dans ses films[3] ». Comme l'a bien relevé Franco Fortini, le procédé se trouvait déjà dans la prime activité poétique de Pasolini, dont « l'inspiration et le moteur principal » sont à voir dans « l'antithèse » et l'« oxymore », par lesquelles on affirme « deux attributs contraires du même sujet[4] ».

Mais il se retrouvera, avec le plus de puissance sans doute, dès lors que le poète deviendra cinéaste, dès le tout début des années soixante : Georges Didi-Huberman a bien remarqué le montage des espaces et des temps qui s'y fait jour, affirmant comment c'est « sur un plan fondamental – anthropologique, en quelque sorte – que Pasolini aura pu considérer le montage et, partant, le cinéma tout entier, comme une "force archaïque" de lien et d'affrontement au réel[5] ». Le procédé de la « contamination » viendra ainsi prendre en charge la combinaison du sacré et du profane qui s'instaure souvent, dans les films de Pasolini, entre une énergie vitale propre à ses personnages issus du sous-prolétariat et une dynamique figurative qui est plutôt celle des personnages sacrés du récit chrétien. C'est Xavier Vert qui, dans un article puis dans un livre, en a magistralement résumé le principe : « 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.[6] »

Principe esthétique, d'abord, puisque c'est au premier chef en référence au modèle pictural que se pensent les images filmiques pasoliniennes. Le cinéaste, en effet, en simplifiant cette technique cinématographique dont il n'avait, avant 1961, aucune connaissance, enclenche une « découverte esthétique », celle de « la simpli-

---

3 Jean DUFLOT, *Pasolini, mort ou vif*, La Bauche, Éditions À plus d'un titre, 2013, p. 88.

4 Cité par Giuseppe ZIGAINA, « Total Contamination in Pasolini », *Stanford Italian Studies*, vol. 4, n°2, hiver 1984, p. 271 (je traduis).

5 Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire, 4*, Paris, Éditions de Minuit, 2012, p. 191.

6 Xavier VERT, « Image dialectique et contamination dans *La Ricotta* de Pier Paolo Pasolini », *Images Re-Vues* [en ligne], hors-série n°2, 2010, consulté le 10 mars 2016. Disponible sur : <http://journals.openedirion.org/imagesrevues/284>. Les très belles intuitions de cet article allaient ensuite se trouver dépliées plus longuement dans *Id.*, *La Ricotta. Pier Paolo Pasolini, 1963*, Lyon, Aléas cinéma, 2011.

cité hiératique, immobile, fixe, sacrale, des images[7] », retrouvant ainsi la frontalité qui est celle des peintures d'un Masaccio ou d'un Masolino, références absolues de la vision pasolinienne du monde depuis les cours bolonais de Roberto Longhi. « Cette manière de "filmer en peintre", écrit Francesco Galluzzi avec perspicacité, devient la syntaxe d'une composition par contamination de l'image cinématographique, l'instrument […] révélant comment le flux biologique de la vie renferme dans ses cadences la force mystérieuse du sacré […].[8] »

Le cinéaste, en effet, concédant l'origine « picturale » de son « goût cinématographique », composait ses images et la comparution de ses figures en référence aux fresques des peintres du Trecento : de Masaccio à Giotto, les premiers, selon lui, à avoir « plac[é] l'homme au centre de toute perspective[9] ». Il s'agissait, ainsi, d'offrir à ses personnages une forme plastique de « religiosité », par le biais d'un regard picturalement structuré qui regarde le monde des sans-parts comme s'il admirait une théogonie sacrée[10]. Confessant son approche « sacrale » de la technique cinématographique, Pasolini révèle ainsi la « concrétude la plus plastique, la plus urgente, la plus actuelle, la plus immédiate, la plus vivante[11] » qu'a pris, dès *Accattone* (1961), cet « élément religieux et irrationnel » qui est au fondement de son marxisme, dans ce qu'il a lui-même nommé la « sacralité technique » qui règle la comparution filmique de ses figures par une modélisation picturale, sainte, dès lors capable de venir rehausser la bassesse et la misère de leur vie matérielle.

Principe théologique, ensuite, puisqu'en utilisant par exemple les espèces picturales et sacrées de la mort du Christ pour représenter l'indigestion, profane et fromagère, de Stracci en croix **[fig. 15-16]**, Pasolini permet à ses images de réac-

---

7 Pier Paolo PASOLINI, « Cinéma et littérature dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini », *op. cit.*, p. 107.

8 Francesco GALLUZZI, « *Accattone*, des racines dans la peinture », trad. M. Fabre, dans *Dossier Accattone*, Paris, Macula, 2015,

9 Pier Paolo PASOLINI, « Mon goût cinématographique », trad. S. Bevacqua, dans Jean NARBONI (dir.), *Pasolini cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, hors-série, 1981, p. 23.

10 *Id.*, « Confessions techniques » (1965), *Écrits sur la peinture*, trad. H. Joubert-Laurencin, Paris, Éditions Carré, 1997, p. 61. Sur la « sacralité technique », et surtout autour d'*Accattone*, voir aussi Hervé JOUBERT-LAURENCIN, *Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, pp. 60-61.

11 *Id.*, « Cinéma et littérature dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini », *op. cit.*, p. 90.

tualiser une question essentielle de la théologie et de l'anthropologie chrétiennes, approchée notamment par Erich Auerbach, auteur qu'il connaissait par ailleurs très bien : celle de « l'assomption de la vie basse et matérielle[12] ». Xavier Vert rappelle ainsi comment la question de la sacralité technique chez Pasolini est indissociable des recherches menées par Auerbach autour de la transgression des hiérarchies stylistiques de la tradition gréco-latine par le récit chrétien, où le fils de Dieu s'abaisse aux outrages, à la torture et aux humiliations pour finalement terminer sa vie, dans la solitude, la douleur et le sang, cloué tel un voleur sur une croix[13]. C'est dire également qu'en utilisant ainsi le « négatif » figuratif de la crucifixion christique, le cinéaste en utilisait l'énergie de « force du Passé », toujours active, pour remobiliser le profane par le biais du sacré, et le faisait à l'endroit de cette *figure* prolétaire dont le statut de « pauvre christ », dans la vision pasolinienne, en fait la seule à même d'accéder à la sainteté.

C'est dire, encore, que se crée ainsi une véritable « image dialectique », par laquelle communiquent le *pathos* chrétien, issu de la peinture religieuse, et l'*éthos* prolétarien, issu d'une vision marxiste du monde, et à laquelle l'injonction finale promulguée par le cinéaste dans le film, interprété par Orson Welles, allait offrir sa dimension révolutionnaire : « Pauvre Stracci, crever est le seul moyen qu'il ait trouvé pour faire la révolution.[14] » C'est donc dire, enfin, que ce n'est que par ce processus qui parvient à ressaisir un certain nombre de puissances archaïques (la force anthropologique d'une problématique théologique tout comme l'énergie mémorielle des forces visuelles qui l'ont portée) dans la présentification filmique d'un personnage issu d'une communauté menacée, que la lecture pasolinienne de

---

[12] Xavier VERT, *art. cit.*

[13] Voir, à l'appui, Erich AUERBACH, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1969), trad. C. Heim, Paris, Gallimard, 1977, p. 83.

[14] Comme Xavier Vert le rappelle à juste titre, cette sentence, à la suite du procès, allait se trouver substituée par une autre, qui échange le principe révolutionnaire avec celui d'une énergie vitale – moins explicite politiquement, certes, mais non moins capable de soulèvement : « Pauvre Stracci, crever, il n'avait pas d'autre moyen de nous rappeler qu'il était vivant lui aussi. » Voir aussi Pascale DELOCHE, *Le temps des figurants. La réserve eschatologique dans* La Ricotta *de Pasolini*, thèse de doctorat (dir. L. Vancheri), Université Lumière Lyon 2, 2018, p. 147.

l'histoire allait se rendre capable de construire politiquement cette figure de sauvegarde et de révolte.

Principe politique, donc, enfin, puisque cette « sacralité technique », qui offre à des personnages appartenant aux couches les plus marginalisées de la société la possibilité d'une comparution plastique dans un style sacral qui, pourtant, pour le dire avec Auerbach, « assume la réalité concrète avec sa laideur, son indignité et sa bassesse[15] », n'a de sens qu'à être rapportée aux données politiques qu'elle tend à mettre au jour : c'est une arme de contestation, conçue comme véritable outil de lutte figurative, capable d'idéaliser les communautés filmées pour mieux démentir leur dissolution imminente face au potentiel anthropologiquement destructeur de la société de consommation. Patrick Rumble est allé jusqu'à faire du cinéma de Pasolini, dans son entièreté, une « allégorie de la contamination », et il en résume ainsi le principe et les soubassements politiques, critiques, voire également idéologiques :

> Le style pasolinien de la contamination révèle "l'inconscient politique" du cinéma (une formulation empruntée à Jameson […]) : il retrace la dette qu'il a contractée auprès des modèles passés et, ce faisant, il révèle, à travers ses allégories, comment le projet mondial du néo-capitalisme post-national se répand dans le monde au détriment des identités locales et des traditions particulières. Pour utiliser l'expression de Salman Rushdie, le style de Pasolini est une allégorie de la coca-colonisation de la planète.[16]

Dès son premier film (*Accattone*, 1961), par ailleurs, Pasolini avait commencé à engager ce procédé figuratif de la contamination, où la représentation politique du sous-prolétariat et des classes dominées n'a de sens qu'à être comprise en même temps que leurs référents picturaux et religieux, bien souvent développés à l'aune d'un ensemble de survivances du canon figuratif chrétien. On a donc beaucoup glosé sur les résonances et la composition plastiques de ce premier film ; qu'il

---

[15] Erich AUERBACH, *op. cit.*, p. 83.

[16] Patrick RUMBLE, *Allegories of Contamination. Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life*, Toronto/Buffalo/Londres, University of Toronto Press, 1996, p. 13 (je traduis).

s'agisse d'en mettre au jour la « matrice picturale[17] » ou bien d'en traquer les multiples survivances, le modèle d'une Annonciation chrétienne, par exemple, parasitant la rencontre d'Accattone et de Stella dans le terrain vague, au milieu des cadavres de bouteilles vides[18]. Dans un superbe texte, Philippe-Alain Michaud a donc pu s'aviser, à juste titre, de ce que l'exercice cinématographique, entrepris par Pasolini dès *Accattone*, relève d'une tentative de « remettre en scène l'Évangile entendu comme récit mythique de la figurabilité[19] » : le récit évangélique, conçu comme la légende d'un dogme de l'Incarnation qui se serait déposé, de façon latente, dans l'ensemble de la culture romaine sous-prolétaire, se verrait livré dans ce film à un ensemble de mutations qui permettent à chaque personnage de se voir « démarqué d'une figure évangélique ».

C'est, tout particulièrement, le personnage éponyme, interprété par Franco Citti, qui semble touché par ce programme plastique, théologique et politique réglé par le procédé de la contamination : selon Michaud, Accattone, au fond, s'élaborerait constamment à l'aune d'une chaîne d'inflexions progressives, connectées entre elles par une latence sacrée, et sédimentées au cœur même du canevas réaliste porté par le film. Or, ce dessein, qui sera du reste celui des autres héros composant la « trilogie romaine » de Pasolini, s'était déjà vu proclamé, dès les première minutes du film, lors de l'une des premières apparitions du protagoniste à l'écran, au moment de la séquence du Ponte Sant'Angelo et du plongeon dans le Tibre. Je propose de voir dans cette séquence l'annonce programmatique du destin christologique qui sera celui des premières figures filmiques pasoliniennes, élaboré par cette procédure poétique de la contamination.

**
*

[17] Francesco GALLUZZI, *op. cit.*, p. 94.

[18] Sur cette séquence, voir la première analyse chez Alain BERGALA, « Montage obligatoire », dans Jacques AUMONT (dir.), *Le Montage dans tous ses états*, conférences du C.H.A.C., Paris, Cinémathèque française, 1993 ; et sa reprise par Jacques AUMONT, *Matières d'image*, Paris, Images Modernes, 2005, pp. 67-70 ;

[19] Philippe-Alain MICHAUD, « Homme de carton », *Le Peuple des images. Essai d'anthropologie figurative*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, pp. 25-40. Repris dans *Dossier Accattone*, *op. cit.*, p. 71.

[fig. 119-122] Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (Photogrammes, Italie, 1961)

Suite à l'absurde pari joué avec Giorgio-le-Sec, Accattone a donc décidé de se jeter dans le Tibre, juste après son frugal repas, en s'y jetant depuis les balustrades du Pont Saint-Ange. Debout sur le parapet de pierre, droit et figé, il ne fait plus qu'un, avant de soudainement s'en détacher lors de sa chute, avec les nombreuses statues qui parsèment, de chaque côté des gardes-fou, la chaussée menant au Château Saint-Ange **[fig. 119-122]**. Philippe-Alain Michaud, à nouveau, a bien montré comment la surexposition lumineuse à laquelle Franco Citti est alors soumis signalait sa « perte de la ressemblance » et sa « décorporation », tout comme elle offrait à la figure « la marque du surhumain[20] » ; la mise en scène pasolinienne, en effet, travaille ici tout entière à statufier son personnage, à lui donner la capacité de quitter le monde organique du corps pour le rendre à l'univers de marbre des sculptures chrétiennes : Accattone, durant ce moment de flottement

[20] *Ibid.*, pp. 78-79.

qui signe, véritablement, son introduction figurale dans le procès plastique singulier du film repéré par Michaud, est en effet devenu statue.

Si nombreux sont les exégètes à avoir repéré cette pétrification plastique – « associé dans l'image en contreplongée à un des anges du pont[21] », pour le dire avec Hervé Joubert-Laurencin ; « ange parmi les anges à la blancheur éblouissante du Bernin[22] », pour le dire une nouvelle fois avec Philippe-Alain Michaud –, à mon sens ils ne l'ont pas dépliée jusqu'à l'extrémité de ses conséquences. En effet, offrir ainsi à Accattone l'essence minérale d'une statue du pont Saint-Ange n'a rien d'anodin, et permet effectivement de marquer, me semble-t-il, l'institution par Pasolini de son programme politico-esthétique de la contamination, programme qu'il va ensuite conduire et rejouer dans ses trois premiers films. Car, en outre, c'est seulement en repartant de cette séquence que je crois possible de déplier, par la suite, la distribution christique, évangélique ou seulement religieuse de la figurabilité des personnages pasoliniens.

Au XVIe siècle, le Château Saint-Ange était devenu la tribune officielle où s'affichait la puissance du pouvoir pontifical, et s'était ainsi vu offrir une toute nouvelle importance dans la topographie politique de Rome. Point nodal, il fallait, dans la droite lignée d'une longue tradition de commissions papales destinées à faire proliférer la foi des habitants romains au travers de projets urbains, artistiques ou architecturaux, que le *Pons Aelius* construit par l'empereur Hadrien pour servir de passage monumental vers l'entrée de son mausolée, soit reconstruit pour mieux mettre en valeur son nouveau statut de lien vital entre le centre religieux et le reste de la cité[23]. Le pape Alexandre VII décide donc de le rénover entièrement ; projet qui n'aboutira qu'en 1667 sous le pontificat de son successeur Clément IX, qui confiera la maîtrise d'œuvre des travaux au Bernin.

Le célèbre sculpteur et architecte impose un certain nombre d'innovations architecturales inédites dans la capitale italienne : il ouvre les balustrades pour que

---

[21] Hervé JOUBERT-LAURENCIN, *Portrait du poète en cinéaste*, *op. cit.*, p. 70.

[22] Philippe-Alain MICHAUD, *op. cit.*, p. 78

[23] Sur l'histoire du Château et du Pont Saint-Ange, voir Emmanuel RODOCANACHI, *Le Château Saint-Ange*, Paris, Hachette et Cie., 1909.

les piétons puissent regarder l'eau du Tibre coulant sous le pont, la route est élargie pour agrandir la percée vers Saint-Pierre de Rome et les palais du Vatican, il renforce les digues et les contreforts des piliers pour une meilleure protection de l'édifice. Mais sa contribution la plus visible concerne précisément les statues qui ornent le parapet du pont : les sculptures représentant les saints Pierre et Paul, les quatre évangélistes et quatre patriarches vétérotestamentaires sont supprimées, et remplacées par dix statues d'anges exhibant les Instruments de la Passion **[fig. 123-124]** (la colonne de la flagellation, le fléau, le suaire, la couronne d'épines, les clous, le cartouche, les dés utilisés par les légionnaires pour jouer le périzonium, la croix, jusqu'à l'éponge de vinaigre et la lance de Longin qui perça le flanc du Christ).

[fig. 123] Le Bernin (atelier), *Dessin pour l'Ange portant la croix* (Rome, Cabinetto fotografico nazionale, c. 1667)
[fig. 124] Ercole Ferrata, *Ange portant la croix* (Rome, Ponte Sant'Angelo, c. 1669)

Chacune des statues, donc, exhibe l'un des instruments utilisés durant l'humiliation et le martyre du Christ, isolés de leur contexte narratif et ré-assemblés,

tels des *membra disjecta* : elles sont d'abord conçues à l'image d'une métaphore eucharistique, comme l'étaient traditionnellement la plupart des anges à partir du XVe siècle, c'est-à-dire en tant que « symboles du sacrifice du Christ pour le salut de l'homme au Calvaire, et du sacrifice quotidien sur l'autel de l'Église pendant la messe[24] ». Ces deux rangées d'êtres célestes et minéraux rappelaient donc au pèlerin franchissant le pont le rôle de l'Église catholique en tant qu'unique arbitre terrestre du salut. Ces *Arma Christi* (terme ambivalent qui se réfère tout à la fois aux outils utilisés pour les tourments de Jésus mais aussi aux armes du plan divin pour piéger le Diable[25]) que les sculptures présentent au passant, dans le contexte du pont pensé par le Bernin, apparaissent également comme des trophées de la victoire christique sur la mort, et les anges porteurs de nuages comme des « vexillaires eschatologiques les présentant comme des insignes de l'autorité donnée par le Fils pour administrer la justice divine à l'humanité le jour du jugement dernier[26] ». Elles sont donc, ensuite, à comprendre comme des métaphores eschatologiques qui rappellent au passant sa juste place dans l'histoire chrétienne, sous-tendue entre péché, rédemption et salvation : les courtes phrases qui accompagnent, gravées, chacune des figures angéliques, citations de sources liturgiques ou scripturaires, soulignent encore le destin eschatologique du sacrifice christique comme accomplissement de la Providence et voie d'une rédemption palingénésique.

La solution trouvée par Bernin pour transformer l'antique Pons Aelius construit par Hadrien en ce moderne Ponte Sant'Angelo à la gloire de la Rome catholique, peut donc être résumée dans sa volonté de distinguer, d'isoler et d'intégrer à son architecture sculpturale l'élément salvifique ultime que la précédente organisation ne laissait deviner que de façon implicite : le sacrifice du Christ. Cette innovation était peut-être inévitable à l'heure où la dévotion eucharistique, à la suite du concile de Trente, était devenue l'expression la plus répandue de la doc-

---

[24] Mark S. WEIL, « The Angels of the Ponte Sant'Angelo: A Comparison of Bernini's Sculptures to the Work of Two Collaborators », *Art Journal*, vol. 30, n°3, printemps 1971, p. 254 (je traduis).

[25] Voir Irving LAVIN, « Bernini at St. Peter's: Singularis in Singulis, In Omnibus Unicus », dans William TRONZO (ed.), *St. Peter's in the Vatican*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 229. Voir aussi, sur les *Arma Christi* comme figures du Jugement Dernier, Jérôme BASCHET, « Jugement de l'âme, Jugement dernier : contradiction, complémentarité, chevauchement ? », *Revue Mabillon*, n°6, 1995, pp. 186-189.

[26] *Ibid.*, p. 231 (je traduis).

trine de l'Église[27], mais le choix du Bernin de représenter le sacrifice christique par le biais d'une sorte de mise en scène dramatique, sous l'espèce d'une procession d'anges sculptés portant les outils de la Passion, n'en restait pas moins radicalement nouveau, et devait entièrement transformer l'acte de passer le pont : d'une simple promenade introductive, franchir le pont Saint-Ange devenait désormais la traversée liturgique d'un véritable chemin de croix symbolique.

La balustrade sur laquelle Accattone, pendant quelques instants, se tient en partageant l'existence sculpturale des statues angéliques, est donc indissociable de la dynamique eschatologique de la Passion, qui devait engager les croyants dans une piété dévotionnelle dans la mémoire des souffrances endurées par le Christ, au nom de l'humanité. Tant les instruments que portent les statues, que les inscriptions gravées sur leurs bases, racontent symboliquement, et dans l'ordre chronologique, l'histoire de la Passion : elles impliquent donc, comme s'en était avisé Rudolf Wittkower, une réponse émotionnelle conforme au salut de l'homme accompli par la souffrance du Christ[28]. Le programme décoratif mis en place par le Bernin mettait ainsi à profit le riche potentiel religieux du lieu ; et le Ponte Sant'Angelo, effectivement, allait ainsi devenir un véritable espace liminal de transformation entre la ville et Saint-Pierre de Rome, vécu comme tel par de nombreux pèlerins qui en envisageaient la traversée comme un véritable rite de passage, leur offrant l'expérience dévotionnelle intense, et transformatrice, d'une rencontre personnelle avec le Christ au gré de leur parcours :

> Le Ponte Sant'Angelo, écrit en effet Kelly Whitford, a servi de seuil architectural marquant une transformation rituelle. Littéralement, en traversant le pont, les pèlerins passaient dans l'espace sacré du Vatican. Pour les pèlerins qui s'étaient rendus à Rome en abandonnant leur vie quotidienne, le pont était conçu comme le point culminant de la période de transformation rituelle qui caractérise le pèlerinage. En se rendant à Saint-Pierre, ils ont édicté les conditions leur valant les indulgences de l'Église, leur promettant une réduction du temps passé au purgatoire après la mort. La traversée du pont constituait la dernière étape

[27] *Ibid.*, p. 243.

[28] Voir Rudolf WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini, The Sculptor of the Roman Baroque*, Londres, The Phaidon Press, 1966. Cité par Mark S. WEIL, *art. cit.*, p. 254.

> de ce processus, pour lequel l'Église récompensait les fidèles. Le rite d'incorporation était alors accompli lorsque, sauvant leur âme par leurs actions, ils quittaient le rang des damnés pour rejoindre celui des sauvés.[29]

Difficile de ne pas reconnaître là une certaine tendance que les premiers personnages pasoliniens n'ont jamais cessé de traduire sur son versant séculier. La séquence du plongeon dans le Tibre, donc, s'avère ainsi éminemment programmatique : Accattone y est invité à prendre place au milieu d'un chemin de croix symbolique dont il ne va pas tarder à accomplir, plus tard et pour lui-même, la version profane. Pasolini convoquait son premier héros filmique, dans les premiers instants de ce premier film, pour prendre part à une communauté de figures sculpturales originellement conçues pour transfigurer la souffrance et l'humiliation par le rappel du sacrifice et l'annonce d'une rédemption.

Qu'Hervé Joubert-Laurencin puisse voir dans les geste d'Accattone le rappel du « sacrifice d'un martyr romain, autrement dit, […] d'un chrétien primitif[30] » renvoie évidemment aux homologies structurelles entre le socialisme et le christianisme primitif telles que j'ai tenté de les déplier plus haut ; mais en prenant en compte les données architecturales et théologiques – ces deux dimensions étant indissolublement liées dans le programme décoratif et sculptural du Bernin – qui en constituent explicitement le décor, il me semble que ce « quasi-suicide » qu'exécute Accattone « au nez du Vatican » est bien moins « païen[31] » qu'il n'y paraît : avant de plonger, c'est un signe de croix[32] qu'il effectue, redoublé, en sens inverse, par celui qu'accomplira à ses côtés son compère Balilla, à l'autre extrémité du film, juste après qu'Accattone, à l'article de la mort, se soit pourtant écrié « Maintenant je vais bien » *(Mo' sto bene)*.

---

[29] Kelly WHITFORD, « Activating Sacred Objects in Public Space: Bernini's Angels on the Ponte Sant'Angelo in Early Modern Rome », *Material Religion*, vol. 14, n°3, 2018, pp. 354-355 (je traduis).

[30] Hervé JOUBERT-LAURENCIN, *Portrait du poète en cinéaste*, *op. cit.*, p. 71.

[31] *Ibid.*, p. 70.

[32] Geste déjà explicitement prévu par le cinéaste dans le scénario du film : voir Pier Paolo PASOLINI, *Accattone*, trad. J.-C. Zancarini, Paris, Macula, 2016, p. 59.

La séquence du plongeon dans le Tibre, en effet, doit plutôt être comprise comme la mise en place, par Pasolini, d'un véritable rite de passage accompli par son personnage principal : rejouant celui qu'accomplissait, aux débuts de la Rome moderne, les pèlerins catholiques qui franchissaient le Pont Saint-Ange, Accattone fait son entrée dans un programme rituel et théologique qui correspond à la version sacrée des péripéties profanes qui vont suivre – programme redoublé par la dimension implicitement baptismale de l'immersion, impliquée par la chute dans le Tibre, dans des eaux dont Mircea Eliade, que Pasolini avait lu attentivement, avait bien montré la survalorisation symbolique accomplie par le christianisme, au titre notamment de leurs « valeurs sotériologiques[33] ». Comme Pasolini l'a lui-même reconnu, le film s'institue en effet comme la contamination d'une critique sociale – « la dénonciation de la misère du sous-prolétariat des bourgades romaines[34] » – par le contenu, « élémentaire » et « littéral », d'une fable éthique et religieuse : « le salut d'une âme[35] ». C'est en s'immergeant dans les eaux du Tibre, après avoir pris part, pendant quelques instants, au chemin de croix symbolique du Christ, que Vittorio le proxénète s'est offert une tel rehaussement transcendant de ses misérables conditions d'existence.

Rien d'étonnant, dès lors, à ce que Philippe-Alain Michaud ait pu ensuite déplier les différentes transformations figurales subies, par le biais du personnage d'Accattone, par le récit évangélique ; et que ces multiples contaminations prennent la forme des stations traditionnelles du chemin christique vers la croix. À toutes les démarcations repérées par Michaud (par exemple, l'épisode du repas de spaghetti chez Fulvio – lui qui, à l'orée du film, avait déjà annoncé la fin du monde et l'avènement d'un nouveau règne[36] – comme une « Cène inversée » qui joue comme le « retournement de la multiplication des pains[37] »), il sera possible d'ajou-

---

33 Mircea ELIADE, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952, pp. 201-203. Sur le même motif, voir aussi *Id.*, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, pp. 204-206.

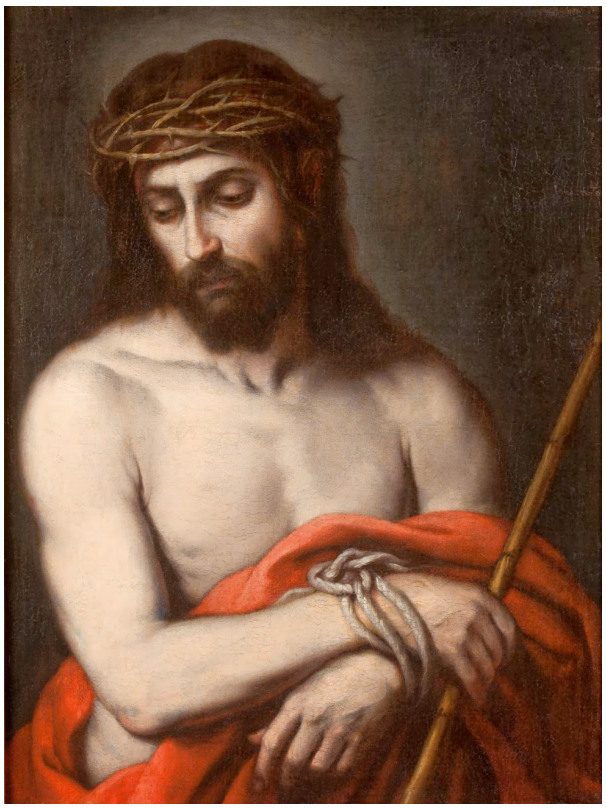
34 Pier Paolo PASOLINI, « Cinéma et littérature dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini », *op. cit.*, p. 90.

35 *Ibid.*, p. 90.

36 Voir *Id.*, *Accattone*, *op. cit.*, p. 54.

37 Philippe-Alain MICHAUD, *op. cit.*, p. 81.

ter quelques plans et séquences où Accattone assume certaines postures pathétiques et gestuelles empruntées à l'iconographie chrétienne des douleurs du Christ : comme ce moment où, épuisé par sa journée de labeur chez le ferrailleur auquel son frère l'a introduit **[fig. 127]**, éreinté par les coups reçus, sur le chemin du retour, lors d'une rixe au café avec ses anciens camarades de comptoir, tout noir de poussière et d'ecchymoses, c'est avec les deux bras croisés au niveau des poignets, posture archétypale du thème pictural de l'*Ecce homo* **[fig. 125-126]**, qu'assis sur le lit dans la baraque de Maddalena, il attend le retour de Stella pour lui faire part de sa peine, de sa souffrance et la couvrir de colère[38].



[fig. 125] Bartolomé Estebán Murillo, *Ecce Homo* (New York, Huntington Museum, 1660-1670)
[fig. 126-127] Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (Photogrammes, Italie, 1961)

[38] Du reste, l'assimilation du personnage à la formule plastique et chrétienne de l'*Ecce homo* avait été prévue par Pasolini lui-même dans le scénario du film, précisément lors de la séquence du ramassage de la ferraille. Voir Pier Paolo PASOLINI, *Accattone*, *op. cit.*, p. 204. Sur la page suivante également, son labeur est ainsi décrit : « […] on dirait le Christ traînant sa croix » (p. 205).

C'est donc dès les minutes inaugurales du film que le programme esthétique, théologique et politique de la contamination avait été présenté par le poète et cinéaste italien : avant que Stracci, mort crucifié, ne soit explicitement assimilé au sacrifice et au destin christiques, Accattone, quant à lui, s'était déjà vu offrir une comparution filmique accomplie à l'aune de son introduction dans un monde de figures directement connectées à l'eschatologie et à l'histoire mythique chrétiennes du péché humain vers la rédemption. « Alors ça, c'est la fin du monde ! » avait dit Fulvio/Scucchia, dès le début du film, professant l'imminence du Jugement dernier ; et Pasolini devait ensuite confirmer la dimension directement eschatologique de la disparition d'Accattone, au terme de son chemin de croix profane : « Accattone ne fait pas que mourir, il va au paradis.[39] »

Stracci, donc, dont la destinée se trouvait explicitement superposée à la Passion du Christ que raconte, dans *La Ricotta*, le film tourné par Orson Welles, venait ainsi clore une lignée entière de personnages pasoliniens dont la comparution figurale s'était faite à l'aune de telles contaminations figuratives entre le profane sous-prolétarien et le sacré chrétien : avant la crucifixion du mangeur de ricotta, avaient déjà été filmés par Pasolini deux autres destins tragiques : Accattone, héros du film éponyme de 1961, et Ettore, le fils dans le second long-métrage *Mamma Roma* (1962), existences pathétiques auxquelles la mise en scène du cinéaste n'avait cessé d'offrir de tels exemples d'intégration figurale d'un passé pictural éminemment christologique.

La communauté figurative entre ces trois personnages se voit confirmée par l'échelle scalaire de la mise en scène employée par Pasolini pour les filmer tous trois, à un moment du film qui, à chaque fois, confirme leur contamination christologique, selon un cadrage bien particulier qui évoque l'une des représentations picturales les plus fameuses, souvent reprise dans le septième art, du Rédempteur sans vie : lorsque Accattone, éreinté par la faim qui le tiraille depuis deux jours, somnole à l'arrière d'une camionnette stationnée dans un terrain-vague **[fig. 128-129]** (dans un plan où son sommeil fiévreux préfigure celui, définitif, qui le prendra plus tard à l'heure de sa mort) ; lorsque Ettore, après la tentative de vol à l'hôpital, se

[39] *Id.*, *Vie nuove*, n°26, 16e année, 1er juillet 1961. Repris dans *Dialogues en public*, *op. cit.*, pp. 57-58.

meurt, délirant et étouffant dans la chaleur de sa cellule, attaché sur le lit de contention **[fig. 130-131]** ; lorsqu'enfin Stracci, explicitement lié à la Croix, décède sous les derniers coups fatidiques de son indigestion **[fig. 132-133]**. Tous trois, au moment de leur trépas mais, également dans le cas d'Accattone, peu avant, dans un plan qui joue comme son annonce, se retrouvent cadrés par le biais de ce même raccourci auquel Mantegna, avec son *Christ Mort* conservé à Milan, a offert sa fortune dans le champ de la peinture **[fig. 109]** – je propose de voir dans ce procédé, appartenant en droit à l'existence picturale du Christ, la figure stylistique et scalaire, chez Pasolini, de la « contamination ».

[fig. 128-129] Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (Photogrammes, Italie, 1961)
[fig. 130-131] Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma* (Photogrammes, Italie, 1962)
[fig. 132-133] Pier Paolo Pasolini, *La Ricotta* (Photogrammes, Italie, 1963)

Le cinéaste, pourtant, a souvent essayé de contester violemment le repérage de cette source picturale qui, de façon récurrente chez les critiques cinématographiques, est venue appréhender le plan sur le corps mourant d'Ettore dans *Mamma Roma* :

> Puisque dans la scène finale la figure d'Ettore est vue à partir d'un raccourci, tout le monde, en chœur, a mentionné le nom de Mantegna ! Mais Mantegna n'a rien à voir avec ça ! Oh, Longhi, interviens et explique-leur qu'il ne suffit pas de montrer un personnage en raccourci *(una figura di scorcio)* et de voir ses semelles en gros plan pour qu'ils puissent parler d'une influence mantegnesque ! Mais ces critiques n'ont-ils pas d'yeux ? Ne voient-ils pas que ce noir et blanc et ce puissant ' 'clair-obscur'' de la cellule grise où Ettore (maillot blanc et visage sombre) est allongé sur le lit psychiatrique, évoque des peintres qui vivaient beaucoup plus tôt que Mantegna ? Oh, pourraient-ils jamais parler d'un mélange absurde et fin *(un'assurda e squisita mistione)* de Masaccio et de Caravage ?[40]

Sa défense, donc, semble plutôt porter sur une considération temporelle, ou chronologique : c'est aux primitifs italiens, dont la peinture est si importante à ses yeux, que Pasolini souhaite plutôt renvoyer. Il n'en reste pas moins que, figurativement, la source mantegnesque demeure juste : le tableau de la Pinacothèque de Brera fonctionne bien, aux yeux du spectateur, dans tous les cas, comme le référent plastique et christologique des trois « pauvres christs » pasoliniens – leur relation à la mort est identique, et leurs disparitions sont « filmées comme des fatalités et anoblies par le commentaire musical qui en fait des instants sacrés[41] ». Accattone, Ettore et Stracci meurent tous trois, dans des postures plus ou moins crucifères, mais, qu'il s'agisse de Mantegna, de Masaccio ou de Caravage, Pasolini en appelle à toute une tradition picturale où la peinture chrétienne s'est évertuée à inventer un ensemble de stratagèmes permettant de transfigurer la violence de l'événement et le caractère infigurable d'une divinité mise à mort, cet « abîme sous-jacent à un concept contradictoire[42] » – concepts contradictoires, comme on l'a vu, particuliè-

---

[40] *Id.*, *Le belle bandiere*, Rome, Editori Riuniti, 1977, p. 198 (je traduis).

[41] René DE CECCATTY, *Le Christ selon Pasolini*, *op. cit.*, p. 83.

[42] Jean-Marie PONTÉVIA, *"Ogni dipintore dipinge sè"* [Tout peintre se peint soi-même]. *Écrits sur l'art et pensées détachées*, t. III, Bordeaux, William Blake & Co., 1986, pp. 77-80.

rement affectionnés par le cinéaste et son procédé privilégié de la contamination. En cadrant la mort de ses personnages, qu'il n'a cessé de figuralement démarquer du Christ, Pasolini se révèle au fond bien plus proche de la peinture de Mantegna – où la verticalité phénoménale du gisant répare immédiatement, par l'ascension évidemment divine qu'elle propose au regard, les stigmates pourtant bien visibles de la mortalité[43] –, que de celle de Holbein, auteur d'un autre tableau de *Christ mort* dont Dostoïevski faisait dire à Mychkine qu'il était capable de vous faire perdre la foi[44] **[fig. 101]**.

Car, il faut y revenir, le procédé esthétique que Pasolini met en place avec ce qu'il a lui-même nommé « contamination », doit être encore saisi avec les idées critiques et politiques qu'il sert aussi à mettre en figure : la « sacralité technique » qu'il offre aux personnages de ses trois premiers films n'a de sens qu'à être rapportée au constat politique qu'elle sert à mettre en œuvre et à instruire : celui d'une menace irrépressible qui pèse sur ces communautés, « exposées à disparaître » au sein du processus anthropologiquement destructeur que commence à mettre en place la société de consommation[45]. L'appel figuratif et iconologique à leur référent christologique permet ainsi, comme la verticalité chez Mantegna et les multiples procédés envisagés par les peintres, de transfigurer la douleur et la mort, politiquement et économiquement déterminées, de ces sous prolétaires : c'est une *Imitatio Christi* qui permet de présenter tour-à-tour Accattone, Ettore puis Stracci en tant qu'emblèmes de la souffrance prolétarienne, et d'attirer l'attention sur leurs afflictions, comme pour ramener le curseur historique sur leur sacrifice, sur l'autel du progrès moderne.

**
*

43 *Ibid.*, pp. 82-83. Sur cette œuvre, voir aussi les quelques lignes qu'y consacre Daniel ARASSE, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992), Paris, Flammarion, 2009, pp. 87-88.

44 Fiodor M. DOSTOÏEVSKI, *L'Idiot* (1869), t. 2, trad. A. Markowicz, Arles, Actes Sud, 2001, p. 362.

45 Voir Georges DIDI-HUBERMAN, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p. 81 et suiv.

Donner à ces trois sous-prolétaires les glorieux habits de Christs modernes revient au fond à un processus de réhabilitation esthétique et historique : alors même que ces corps apparaissent encore, aux yeux de Pasolini, comme les ultimes gardiens d'une relation sacrée au monde qui, en marge de l'histoire officielle et rationnelle, expriment une culture anachronique salvatrice, c'est à l'aide d'images dialectiques que le cinéaste leur offre un mode de comparution filmique capable, tout à la fois, d'exhiber le phénomène naissant de leur immolation politique, tout comme de conserver leur énergie contestataire. Durant cette période, à l'orée des années soixante, où « l'Italie est encore intacte » et où seuls les esprits les plus critiques peuvent repérer « les premiers indices de la nouvelle époque qui va défigurer, pour l'éternité, les vieilles villes et les vieilles campagnes[46] », c'est donc encore la voie de la contamination qui, pour Pasolini, va être envisagée comme le moyen de concilier l'essentiel message libérateur de la religiosité chrétienne primitive et la praxis de transformation du monde issue, quant à elle, de la philosophie marxiste de l'histoire.

Après le tournage de ces trois films inauguraux, Pier Paolo Pasolini travaille entre 1962 et 1963 sur le montage des centaines d'heures d'images d'archives issues de bobines d'actualités, proposées par le producteur Gastone Ferranti, qui allait aboutir au film *La Rage* (1963). Le constat que fait Pasolini en triant les images d'actualité qui lui ont été soumises est d'abord négatif, pessimiste et, annonçant « l'article des lucioles » de 1975, apocalyptique :

> Quand le monde classique sera épuisé, quand tous les paysans et les artisans seront morts, quand l'industrie aura rendu inarrêtable le cycle de la production et de la consommation, alors notre histoire prendra fin.[47]

Mais ce relevé des structures néo-capitalistes, qui s'apprêtent à dominer et à détruire le monde, et la mémoire fiévreuse des combats héroïques du peuple révolutionnaire, s'accompagnent également de la découverte, bien plus positive, de ce

---

[46] Pier Paolo PASOLINI, *Pétrole* (1992), trad. A. Roncaglia, Paris, Gallimard, 2006, p. 55.

[47] *Id.*, *La Rage*, trad. P. Atzei et B. Casas, Caen, Éditions Nous, 2014, p. 33.

problème fondamental qui, dans les années soixante, comme on l'a vu, allait soumettre au marxisme des problématiques inédites et réclamer le renouvellement de son arsenal théorique et socio-analytique : la question du Tiers-Monde, soit, aux yeux de Pasolini, celle du sous-prolétariat mondial ; et le surgissement d'une immense masse populaire semblant à même d'enfin jouer son grand rôle révolutionnaire. La « contamination » va donc laisser la place à un véritable processus de réactualisation, dont l'adaptation cinématographique de l'Évangile matthéen, déjà évoquée plus haut, reste le jalon exemplaire : il ne s'agit plus d'une sacralisation plastique, figurative et iconographique des communautés en danger, mais, directement, explicitement, d'un acte de réparation, à la fois politique et eschatologique, qui réactualise le drame évangélique en leur sein[48].

Dans *La Rabbia*, ces considérations et ces réflexions n'allaient pas se faire, une fois encore, sans l'appel à une image christologique où voisinent l'iconographie sacrificielle du calvaire christique et la mémoire communiste des luttes pour l'émancipation et la libération. Outre celle de Giorgio Bassani, les images du film sont également commentées par la voix du peintre Renato Guttuso, membre actif du Parti Communiste italien (il allait même devenir sénateur en 1976)[49]. Et l'artiste sicilien, du reste, n'allait pas offrir seulement sa voix au film, puisque parmi les nombreuses reproductions picturales citées dans *La Rabbia*, se trouve sa *Crucifixion* peinte en 1940-1941 **[fig. 134-135]**, dont les principales caractéristiques esthétiques condensent la plupart des motifs de cette christologie de gauche esquissée ici.

D'abord, il s'agissait d'arracher le drame christique à son origine mythico-religieuse pour le réévaluer tout en le ramenant vers les données présentes de l'injustice : ainsi, le paysage ne renvoie plus au Golgotha mais à un monde en ruines qui est celui de l'Europe à l'orée de la Deuxième Guerre mondiale, et la plupart des objets renvoient à certains types d'exactions bien plus récents. Ensuite, il s'agis-

---

[48] À de nombreuses reprises, d'ailleurs, Pasolini a raconté le changement stylistique de mise en scène que lui a imposé ce sujet, qu'il avait pourtant commencé à filmer selon la même méthode expérimentée de 1961 à 1963 dans les trois premiers films de la « trilogie romaine », laquelle se révélait soudain redondante, « rhétorique et banale », dès lors qu'accordée à la matière éminemment sacrée de son récit de base. Voir notamment *Id.*, « Confessions techniques », *op. cit.*, p. 64.

[49] Voir Marc LAZAR, *Maisons rouges*, *op. cit.*, p. 35.

sait d'opposer l'idéologie et les raisons crucifiées à celles qui sont responsables de son exécution, dans une réactualisation de l'Évangile qui place le Christ en ennemi du fascisme : les traits et les détails physionomiques de l'un des soldats pourront ainsi directement renvoyer à la figure d'Adolf Hitler. Enfin, il s'agissait d'élaborer une sorte de syncrétisme iconographique permettant aux motifs religieux chrétiens et aux données politiques communistes, une nouvelle fois, de fusionner, comme le résume parfaitement Brigitte Urbani :

> Peu visible, [Jésus] est l'une des trois victimes de la barbarie humaine en un temps historique qui est aussi celui du peintre. Un temps historique – le fascisme, le nazisme, la guerre civile espagnole – fortement souligné par la couleur rouge du larron ligoté au premier plan, couleur iconologique du Communisme, et par les poings fermés et comme dressés en l'air du Christ et de l'autre larron.[50]

[fig. 134] Renato Guttuso, *Crucifixion* (Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1940-1941)
[fig. 135] Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (Photogramme, Italie, 1963)

[50] Brigitte URBANI, « Crucifixions à scandale ? Guttuso, Manzù », *Italies*, n°11, 2007, p. 307.

Alors qu'aux quatre coins du monde bouillonnent les désirs de changement et les prémisses des soulèvements populaires, l'heure, pour Pasolini est encore à l'espoir : le concile Vatican II, initié par Jean XXIII et à qui, on l'a vu, est dédié l'Évangile pasolinien[51], a ouvert le dialogue entre l'Église et les intellectuels politisés, et n'a pas manqué de résonner jusque dans les régions les plus explosives du Tiers-Monde. Mais le poète et cinéaste commence à saisir les dynamiques néfastes à l'œuvre dans le processus d'acculturation et d'homologation, déjà mis en branle. Un texte en particulier, *Profezia*, rédigé en 1962, porte la trace indélébile de ce moment singulier de son engagement, et peut être considéré comme « l'utopie la plus significative de son œuvre littéraire[52] » : Pasolini y instaure une communauté décisive entre le sous-prolétariat italien, urbain et paysan, et les peuples du Tiers-Monde, au titre de leur dimension irrationnelle et religieuse, précisément celle que veut détruire la civilisation bourgeoise, laïque et positiviste[53].

Car certaines régions de l'Italie préindustrielle, notamment au Sud de la péninsule, se sont souvent trouvées associées au Tiers-Monde en raison d'une parenté économique et culturelle qui fut relevée par Pasolini lui-même : « L'Italie est […] un pays de laboratoire, parce qu'en elle coexistent le monde moderne industriel et le Tiers-Monde. Il n'y a pas de différence entre un village calabrais et un village indien ou marocain, il s'agit de deux variables d'un fait qui dans le fond est le même.[54] » D'où l'idéalisation accomplie, par le poète et cinéaste, des paysans du Tiers-Monde, victimes des mêmes processus d'acculturation que ceux du Frioul et, dans le même temps, porteurs d'une énergie archaïque et irrationnelle similaire : « Il y a des années je rêvais des paysans venant des Afriques avec le drapeau de

---

51 Le scénario originel du film associait à cette dédicace les noms de Nikita Khroutchev et de John Fitzgerald Kennedy. Voir Stéphane BOUQUET, *L'Évangile selon saint Matthieu*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 26.

52 Valérie PAULUS, « Marxisme, Christianisme, Humanisme : l'utopie hérétique de Pasolini », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n°82, 2004, p. 775. J'emprunte à cet article sa lecture du texte pasolinien, inédit en français, et publié en 1964 dans *Poesia in forma di rosa (1961-64)*, Milan, Garzanti.

53 *Ibid.*, p. 776.

54 Pier Paolo PASOLINI, « Faire la révolution, pas la guerre civile » (1969), *Entretiens (1949-1975)*, *op. cit.*, p. 179.

Lénine, prenant au passage les Calabrais et marchant vers l'Occident.[55] » C'est à *Profezia* que Pasolini fait référence dans cette dernière phrase, dont « les sept calligrammes cruciformes [traduisaient] l'espoir de la rédemption de cette humanité indisponible au sacré par le Tiers Monde et le sous-prolétariat, urbain ou rural, ainsi érigés en acteurs potentiels de la réitération du sacrifice du Christ[56] ».

C'est dans cette double perspective qu'il faut à mon sens appréhender l'entreprise pasolinienne d'adaptation cinématographique de l'Évangile selon saint Matthieu : d'abord, celle de l'utopie d'une alliance prolétarienne mondiale ; ensuite, celle du dialogue entre le politique et le religieux parachevé par l'ouverture conciliaire de Vatican II, laissant naître « l'espoir d'une action conjointe du communisme et du christianisme, qu'illustrait [dans *Profezia*] l'image finale des insurgés guidés par l'Église sous "le bandiere rosse di Trotzky"[57] ». C'est dans le Sud de l'Italie que Pasolini décide de tourner son film, après un voyage décevant en terres palestiniennes, certes le lieu d'élection de l'histoire originelle, mais déjà trop parasitées par le cancer architectural, physique et moral de la modernité (ces repérages feront l'objet, en 1965, du film *Repérages en Palestine pour L'Évangile selon saint Matthieu*). *Il Vangelo secondo Matteo* est donc réalisé en 1964, au cœur d'une période encadrée, d'un côté, par le concile par lequel l'Église catholique devait considérablement s'ouvrir sur le monde extérieur moderne, et de l'autre par l'accélération du conflit au Vietnam, qui allait notamment, entre autres causes bien sûr, conduire aux diverses explosions insurrectionnelles mondiales de la fin des années soixante.

Si Pasolini semble avoir été encouragé dans son projet par un certain nombre de facteurs historiques, c'est surtout sa propre croyance d'une affinité élective profonde entre le christianisme et le marxisme qui paraît l'avoir principalement motivé ; les deux entités, selon lui, étant les seules capables de s'opposer aux valeurs rationnelles du néo-capitalisme. L'entreprise pasolinienne, du reste, est conforme à ce programme, que l'on retrouve chez bon nombre de théoriciens historiques du marxisme, qui tente de donner forme à un christianisme primitif dont

---

55 *Ibid.*, p. 179.

56 Valérie PAULUS, *art. cit.*, p. 776.

57 *Ibid.*, p. 777.

le communisme devrait être compris comme la manifestation sécularisée. On l'a vu, Friedrich Engels lui-même n'avait pas hésité à établir une comparaison décisive entre la situation des premiers chrétiens, telle que décrite notamment dans le film de Pasolini, et celle des communistes de la première Internationale[58].

Antonio Gramsci, dans ses écrits de jeunesse, avait pour sa part décelé dans le socialisme un « sentiment mystique religieux », et avait même parlé du premier comme d'une « religion de substitution[59] ». Ces réflexions étaient d'ailleurs promulguées à propos d'un auteur français, Charles Péguy, chez qui les dynamisations des homologies structurelles entre le socialisme et le christianisme n'ont jamais été proclamées si clairement et, même, vécues si intimement – il pouvait ainsi décrire le type singulier de socialisme auquel il avait prêté allégeance : « […] notre socialisme était un socialisme mystique et un socialisme profond, profondément apparenté au christianisme, un tronc sorti de la vieille souche, littéralement déjà (ou encore) une religion de la pauvreté.[60] » Mais la lecture gramscienne des relations entre le christianisme et le marxisme allait par la suite se déplacer sur le véritable rapport au politique du premier terme : il ne s'agit plus de comparer la religion au socialisme mais de localiser dans la première tous les éléments « utopiques » et mobilisateurs qu'elle peut offrir à la transformation de la société. On l'a vu, Gramsci considérait qu'en postulant que tous les hommes sont égaux devant Dieu, l'Évangile des chrétiens proposait à l'humanité l'une des plus formidables utopies imaginables – ses idéaux de liberté et d'égalité faisant partie des différentes « revendications » qui, bien souvent dans l'histoire, ont été posées à la base de « tout soulèvement radical des foules[61] ».

---

[58] Voir à nouveau Friedrich ENGELS, « Contribution à l'histoire du christianisme primitif », *op. cit.*, pp. 310-312.

[59] Antonio GRAMSCI, « Carlo Péguy ed Ernesto Psichari » (1916), *Scritti Giovanili 1914-1918*, Turin, Einaudi, p. 33. Cité par Michael LÖWY, « Marxisme et religion chez Antonio Gramsci », *Contretemps*, n°12, février 2005, p. 80.

[60] Charles PÉGUY, « Un nouveau théologien, M. Fernand Laudet » (1911), *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1968, p. 1055. Pour une étude plus substantielle de ces affinités chez Péguy, ainsi que sur le caractère romantique de sa critique de la modernité, voir Michael LÖWY, Robert SAYRE, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992, pp. 241-257.

[61] Antonio GRAMSCI, « Introduction à l'étude de la philosophie » (1932-1933), *op. cit.*, p. 284.

C'est dans une perspective similaire que l'on peut intégrer ce qu'avait pour sa part affirmé Rosa Luxemburg qui, après avoir comparé, comme on l'a vu plus haut, les chrétiens primitifs de la Rome antique aux prolétaires de la Russie tsariste, assimilait les revendications chrétiennes primitives à de véritables récriminations pré-communistes. Il s'agissait, pour elle, de décrire les doctrines socialistes en utilisant le champ lexical du millénarisme, et en les exposant comme seules capables d'instaurer sur terre le « royaume de l'égalité », pour finalement faire du communisme un véritable « évangile ». S'adressant aux serviteurs actuels de l'Église, coupables selon elle d'avoir dévoyé le message évangélique originel, Rosa Luxemburg pouvait en effet proclamer :

> Vos cruautés et vos calomnies n'ont pas pu empêcher autrefois la victoire de l'idée de christianisme, idée que vous avez sacrifiée au veau d'or ; aujourd'hui vos efforts ne dresseront aucun obstacle à l'avènement du socialisme.
> À l'heure actuelle c'est vous qui êtes, par votre vie et vos doctrines, des païens, et c'est nous qui apportons aux pauvres, aux exploités, l'évangile de la fraternité et de l'égalité, et qui partons à la conquête du monde comme le faisait jadis celui qui proclamait qu'il serait plus facile à un chameau de passer par le trou d'une aiguille qu'à un riche d'entrer au royaume des cieux.[62]

De façon similaire, l'adaptation cinématographique du récit matthéen permet à Pasolini de composer un certain nombre d'arrangements symboliques, sonores et figuratifs dans lesquels fusionnent le récit chrétien et le projet marxiste, et où les valeurs chrétiennes portées par l'Évangile sont présentées comme un ensemble d'outils de résistance pour la lutte des classes contre les nouvelles valeurs destructrices professées par la société moderne – c'est le premier grand mouvement du film. Le prêche christique devient ainsi le prototype d'un investissement révolutionnaire : Enrique Irazoqui, syndicaliste espagnol anti-franquiste, choisi pour interpréter Jésus après les refus successifs du poète communiste soviétique Evgueni Etchouvenko et d'Allen Ginsberg[63], offre au Christ pasolinien son *habitus* militant **[fig. 136-137]**. Car c'est en tant que réaction au fascisme de la consom-

---

[62] Rosa LUXEMBURG, *Église et socialisme*, *op. cit.*, p. 24.

[63] Sur la volonté pasolinienne de faire interpréter le Christ par un poète, voir Oswald STACK, *op. cit.*, p. 78.

mation que Pasolini avait conçu sa figure christologique, qui devait « avoir, à la fin, la même violence qu'une résistance : quelque chose qui contredise radicalement la vie comme se la représente l'homme moderne, conformisme, glorification de sa propre identité selon des critères de masse, haine de toute différence, rancœur théologique sans religion[64] » ; et, pour obtenir de son jeune acteur des réactions colériques, le cinéaste lui demandait de penser à ses ennemis franquistes[65].

[fig. 136-137] Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogrammes, Italie, 1964)

L'Empire romain dominant se fait le symbole du règne capitaliste, comme dans la séquence du baptême où Pasolini nous introduit à une véritable opposition de classe entre les paysans pauvres oints par le Baptiste et les Pharisiens que ce dernier invective vertement **[fig. 138-145]**. Lors de la première rencontre de Jésus avec le peuple hébreu, après qu'il ait résisté à la tentation satanique dans le Désert, c'est un chant traditionnel russe, parfois réinterprété par les armées révolutionnaires soviétiques, qui retentit : comme pour dresser, à la manière de Rosa Luxemburg, un parallèle entre les paysans que croise Jésus et ceux qui avaient activement participé à la révolution d'Octobre. Pendant le générique, c'est une messe créole qui accompagne les crédits : comme pour affirmer que c'est, désormais, à l'aune d'une solidarité horizontale des masses mondiales, et non plus à celle d'une solidarité verticale de classe que doit s'entendre la praxis révolutionnaire.

---

64 Pier Paolo PASOLINI, *Il Giorno*, 6 mars 1963. Cité par René DE CECCATTY, *Le Christ selon Pasolini*, *op. cit.*, pp. 69-70.

65 *Ibid.*, p. 10.

[fig. 138-145] Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogrammes, Italie, 1964)

Enfin, la résurrection finale, qui se solde par l'appel christique à poursuivre la lutte, n'est pas sans évoquer ce parallèle entre révolution et résurrection, qui sera ensuite intensément développé, dans le Tiers-Monde, par ce que Michael Löwy a

appelé le « christianisme de la libération » : comme pour considérer la résurrection christique au titre de symbole d'une révolution achevée et victorieuse.

> En réalité la résurrection, écrit Fernando Belo, théologien de la libération portugais, ne pourra être que la moisson de l'insurrection. N'est-ce pas le cas, de nos jours, du meurtre d'un Che Guevara ? Et plus encore, combien d'anonymes et héroïques combattants des révolutions russe, chinoise, vietnamienne, algérienne, cubaine, chilienne… ? Il ne s'agit pas de faire l'apologie du martyre, car le Messie a cherché à l'éviter, mais c'est le lieu de la répression des corps de tant qui se lèvent contre l'emprise de l'argent, du pouvoir des armes, du dieu ou de la raison, c'est de ce lieu on ne peut plus matérialiste de la violence quotidienne sur le corps des pauvres, que la résurrection prend tout son sens.[66]

Pasolini n'a jamais dissimulé l'impression phénoménale qu'avait produite sur lui la lecture de l'Évangile de Matthieu, lors de la visite de Jean XXIII à Assise en 1963, texte qu'il considérait comme, dans le même temps, « le plus révolutionnaire » et « le plus proche de la réalité terrienne où le Christ apparaît[67] ». Le récit matthén, effectivement, est probablement écrit aux environs de 80-85, dans la région d'Antioche, et précisément à un moment où les chrétiens se voient difficilement insérés dans le processus dangereux d'une triple exclusion : politique, car il leur est interdit de se réunir en assemblées ; sociale, car ils se voient forcés de rompre leurs liens familiaux ou communautaires ; économique, enfin, car leur condition chrétienne, pour beaucoup, les conduit à perdre leur emploi[68].

C'est donc en tant qu'image poignante du passé, dans laquelle s'est sédimentée la mémoire de souffrances historiques et de valeurs salvatrices, soit, au fond, en tant qu'*image dialectique* que le poète et cinéaste n'a jamais cessé de considérer le texte évangélique. C'est en effet selon un processus exclusivement religieux, comme on l'a vu plus haut, que Pasolini considérait la conversion qui va de cette protestation évangélique contre les inégalités à la contestation marxiste ; pro-

---

66 Fernando BELO, *Lecture matérialiste de l'Évangile de Marc*, Paris, Éditions du Cerf, 1974, p. 295.

67 Cité par Stéphane BOUQUET, *op. cit.*, p. 24.

68 Ces conditions économiques et socio-historiques sont rappelées dans *ibid.*, p. 24.

cessus au sein duquel l'amour du prochain, enseigné par « deux mille ans d'*Imitatio Christi* » doit pouvoir jouer un rôle fondamental :

> Je voudrais simplement ajouter quelque chose. Rien ne meurt jamais dans une vie. Tout survit. Nous sommes à la fois des vivants et des survivants. De même, toute culture est toujours un tissu de survivances. Dans le cas dont nous nous occupons en ce moment, ce qui survit ce sont deux millénaires d'*imitatio christi*, cet irrationalisme religieux. Ils n'ont plus de sens, ils appartiennent à un autre monde que l'on a renié, refusé, dépassé ; et pourtant ils survivent. Ce sont des éléments historiquement morts, mais humainement vivants dont nous sommes faits. Il me paraîtrait naïf, superficiel, partisan, d'en nier ou d'en ignorer l'existence. Moi, personnellement, je suis anticlérical […], mais je sais que je porte en moi deux mille ans de christianisme : j'ai construit moi aussi, avec mes ancêtres, les églises romanes, gothiques, baroques ; elles font partie de mon patrimoine à la fois par leur signification et par leur forme. Je serais fou de renier une telle force qui se trouve en moi, de laisser aux prêtres le monopole du bien.[69]

Pasolini laisse donc apparaître une conception très metzienne du récit évangélique : c'est une « force du Passé » capable de venir mettre en cause le présent. Face à un présent qui s'est « reconnu visé par elle[s] », pour emprunter les termes de Walter Benjamin[70], il s'agit donc de révéler ces étincelles de mémoire « dangereuse », pour le dire cette fois-ci avec Johann Baptist Metz. Et c'est dans le sens d'une perspective résolument marxiste que Pasolini va tenter d'actualiser les valeurs messianiques et chrétiennes contenues dans le texte évangélique. Car, selon lui, entre le fascisme antique de l'Empire romain et le néo-fascisme moderne de la civilisation consumériste, « la parole de Jésus […] est devenue la parole de Marx[71] ». Cinq numéros de *Vie nuove* plus tard, Pasolini confessait le caractère de « boutade » de cette affirmation, qui n'en révèle pas moins à ses yeux une vérité politique fondamentale : le Christ était ce paradigme auquel, jusqu'à un certain point de l'histoire, l'homme pouvait rapporter ses idéaux les plus révolutionnaires.

---

69 Pier Paolo PASOLINI, *Vie nuove*, n°47, 16e année, 30 novembre 1961. Repris dans *Dialogues en public*, *op. cit.*, p. 82.

70 Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », trad. M. de Gandillac, revue par P. Rusch, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 430.

71 Pier Paolo PASOLINI, *Vie nuove*, n°25, 17e année, 21 juin 1962. Repris dans *Dialogues en public*, *op. cit.*, p. 108.

L'idéologie catholique s'étant depuis « épuisée », c'est vers l'idéologie marxiste que devra se tourner l'homme en quête d'un bouleversement sociétal, cette dernière possédant « la même valeur métahistorique en tant que combat idéal[72] ».

Le premier grand mouvement du film s'attache donc à la réalisation d'une première promesse politique (nous verrons plus loin la promesse messianique qu'il prévoit également, et qui joue comme son deuxième grand mouvement) : en re-situant l'Évangile – entendu, sur les traces d'Engels ou de Rosa Luxemburg, comme récit historique de l'émancipation – auprès des masses prolétariennes, ouvrières et paysannes du Sud de l'Italie – entendues, quant à elles, comme les ambassadrices de leur classe sociale, prêtes à accomplir la mission historique, révolutionnaire, qui leur est dévolue[73] –, Pasolini rend au premier la part historique qu'il peut jouer dans le processus de libération des couches sous-prolétaires, et propose dans le même temps à ces dernières le plan stratégique d'une lutte des classes censée mettre un terme à leur oppression sociale, à leur exploitation économique et à leur isolement politique[74]. D'oubliés de l'histoire, à qui il convenait d'offrir une forme « technique » de religiosité salvifique, ils sont devenus les candidats à une action historique essentielle, dont dépend le cours de l'humanité : la *réactualisation* consiste à leur rendre, directement, le récit dramatique de l'Évangile des chrétiens, et la force historique et révolutionnaire contenue dans le message originel de libération du Christ.

---

[72] *Id.*, *Vie nuove*, n°30, 17e année, 26 juillet 1962. Repris dans *ibid.*, p. 112.

[73] Voir *Id.*, *Vie nuove*, n°44, 16e année, 9 novembre 1961. Repris dans *ibid.*, p. 75.

[74] Sur cette première promesse, voir aussi Loïc MILLOT, « Penser l'Église catholique avec l'émancipation politique du sous-prolétariat. *L'Évangile selon Matthieu* (1964) de Pier Paolo Pasolini », *ThéoRèmes* [en ligne], n°10, 2017, consulté le 26 mars 2016. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/theoremes/901>.

b) Rainer Werner Fassbinder : politiques de la crucifixion

> […] c'est lorsque le christianisme vise la libération des faibles et des opprimés, […] c'est alors que l'alliance entre le christianisme et la révolution, telle qu'elle a eu lieu dans les guerres paysannes, ne reste pas un problème sans lendemain – et qu'elle est vouée cette fois au succès.
>
> — Ernst BLOCH, *L'athéisme dans le christianisme* (1968)

Rainer Werner Fassbinder est l'auteur d'une œuvre cinématographique dont nombreux sont les exégètes à avoir reconnu la nature « balzacienne », au sens de la dépiction qu'elle déplierait, acerbe, globale et exhaustive, d'une société déterminée, la société allemande au tournant des années soixante-dix – un tableau qui embrasserait « tous les aspects critiques de cette société, économiques comme moraux, politiques comme sexuels, psychologiques comme historiques, marginaux comme institutionnels[1] ». Dans sa volonté de construire « une critique radicale de l'Allemagne de son temps, sociale, culturelle, autant qu'esthétique[2] », Fassbinder a rejoint certains des constats politiques qui étaient ceux que Pasolini proférait au même moment – Yann Lardeau, du reste, dans la conclusion de sa monographie sur Fassbinder, n'a pas hésité à rapprocher les deux cinéastes, aux côtés de Nagisa Oshima, comme trois metteurs en scène « de la non-réconciliation, du refus d'oublier », comme trois figures incarnant, « au cinéma, le dernier projet original cohérent, conséquent, et abouti d'une vision de l'Histoire, la dernière tentative d'un cinéma en prise sur la société », ayant tous trois figuré « le déchirement interne des familles, la révolte des fils contre les pères et l'impossibilité des pères à tenir leur

---

[1] Yann LARDEAU, *Rainer Werner Fassbinder*, Paris, L'Étoile/Cahiers du cinéma, 1990, p. 120. D'autres ont pu parler de Fassbinder comme du « Balzac allemand » : Thomas ELSAESSER, *Fassbinder's Germany. History, Identity, Subject*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, p. 20.

[2] Françoise DAHRINGER, « La société vue par Fassbinder », *CinémAction*, n°117, 2005, p. 89.

rôle après les atrocités commises en leur nom pendant la guerre », ayant tous trois, enfin, repéré dans l'« acceptation docile de l'ordre dominant, à la fois une menace permanente pour la démocratie et la promesse sous-entendue du retour, sinon du fascisme proprement dit, du moins d'une société totalitaire[3] ».

D'abord, donc, il s'était agi de dépeindre, dans des fresques cruelles où planent « un sentiment d'oppression », de « claustrophobie », de « manque » ou « d'étouffement », où une « monotonie troublante » oppose aux personnages le « vide », l'« ennui » et la « banalité[4] », les éléments les plus néfastes d'un « contexte social précis, souvent régional, en témoignant par les moyens du cinéma d'une ambiance particulière de crise[5] ». Là où les films de Pasolini, à partir de la fin des années soixante, n'ont jamais cessé de violemment rejouer ce constat d'homologation et d'acculturation que le cinéaste italien repérait sur les corps des couches populaires, le cinéma de Fassbinder, quant à lui, s'est fait l'observateur attentif des conditions socio-économiques propres à un contexte politique d'oppression et d'aliénation, l'analyste patient de toutes les structures de réification mises en place par le néo-capitalisme des civilisations industrielles modernes[6], et l'examinateur consciencieux des multiples violences de classe produites par la société allemande de son temps. Dans la mesure où ils nous « parlent des incidences du politique et de l'économique sur […] la mentalité collective », ses œuvres sont donc à comprendre comme un ensemble de documents « sur l'histoire des mentalités allemandes de 1969 à 1982[7] ».

---

3 Yann LARDEAU, *op. cit.*, pp. 271-272.

4 Toutes ces expressions sont employées par Andrea GRUNERT, « Récits et esthétique de l'oppression », *CinémAction*, n°117, 2005, pp. 103-108.

5 *Ibid.*, p. 109.

6 Ainsi, lorsqu'il affirme que « l'amour est le plus efficace et le plus insidieux des instruments de répression sociale » (Rainer Werner FASSBINDER, « Six Films by Douglas Sirk », *New Left Review*, n°91, 1975, p. 92. Cité par Martine BEUGNET, *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2007, p. 49, note 20), son affirmation résonne avec ce que Pasolini disait lui-même sur la fausse tolérance liée à la libération sexuelle de son temps. Voir Pier Paolo PASOLINI, « Le coït, l'avortement, la fausse tolérance du pouvoir, le conformisme des progressistes » (1975), *Écrits corsaires*, *op. cit.*, p. 145.

7 Daniel SAUVAGET, « Fassbinder et l'histoire de l'Allemagne », *ibid.*, p. 81.

Les deux cinéastes, ensuite, ont également été les patients observateurs des résistances différentes, opposées à la société libéraliste de consommation, par certains groupes sociaux minoritaires. Là où Pasolini, dans ses tout premiers films, s'est attaché à mettre en scène les populations désœuvrées du sous-prolétariat romain, c'est à un type similaire de lumpenprolétariat que se sont ouvertes les premières œuvres de Fassbinder[8] : jusqu'à la fin des années soixante-dix et, à peu près, au *Mariage de Maria Braun* (1979), c'est un ensemble de minorités dominées, de populations marginales et de communautés exclues qui ont peuplé son cinéma.

> Plus que tout autre, écrit en effet Yann Lardeau, il a su montrer les conditions réelles d'existences des travailleurs immigrés, l'humiliation systématique des prolétaires par une société sûre de son droit, une bourgeoisie sûre de ses prérogatives […], le silence forcé de la femme […], la peine, la douleur amoureuse des homosexuels […], l'univers glauque des macs et des putes […], les théories insurrectionnelles du gauchisme.[9]

Cet examen minutieux devait ainsi conduire Fassbinder à une critique radicale et acerbe de la société moderne, bourgeoise et capitaliste, bien souvent tournée vers l'analyse et la dénonciation de ses aspects les plus répressifs et policiers, et jusqu'à la mise au jour de ses refoulés fascistes. C'est un autre point commun qu'il partage avec Pasolini : tous deux, originaires « d'un pays qui a engendré le fascisme et perdu la guerre[10] », n'ont jamais cessé d'avertir leurs contemporains quant à la survie d'un grand nombre de structures et de procédés totalitaires au cœur même des autoproclamées démocraties européennes des années soixante. Dans la critique de la civilisation moderne développée par Fassbinder, le nazisme, à l'instar du fascisme dans celle de Pasolini, n'est pas cette affreuse entité défaite et définitivement recouverte par le bien-être et la liberté des sociétés libérales occidentales ; il

---

[8] Les deux cinéastes se voient entre autres rapprochés sur ce point par Fabio VIGHI, « Pasolini, Fassbinder, Lacan: on Surplus and Brotherhood », dans Fabio VIGHI, Alexis NOUSS (ed.), *Pasolini, Fassbinder and Europe. Between Utopia and Nihilism*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010, p. 33.

[9] Yann LARDEAU, *op. cit.*, pp. 152-153.

[10] *Ibid.*, p. 271.

est plutôt ce refoulé sournois qui en charpente encore la plupart des fondations[11] – son « nouveau *nomos* biopolitique[12] », aurait dit Giorgio Agamben. Comme Pasolini décrivant la continuité parfaite entre le régime fasciste mussolinien et la politique conduite par la Démocratie chrétienne italienne[13], pour Fassbinder, « il n'y a jamais eu de véritable rupture[14] » entre le Troisième Reich et la RFA.

L'examen réaliste de ces tristes données a conduit de nombreux exégètes à voir dans le cinéma Fassbinder un cinéma qui, tout en restant éminemment contestataire quant aux structures politiques au pouvoir, se révèlerait moins habité par l'utopie d'une révolution que par la hantise de son échec. Dès son troisième film en effet, *Les Dieux de la peste (Götter der Pest)*, réalisé en 1970, se fait sentir l'attention portée à un moment singulier, plutôt post-révolutionnaire que révolutionnaire, où les effets désastreux du néo-libéralisme sont d'autant plus regrettables que vient de se terminer une vague de soulèvements qui a enflammé l'Europe tout entière. Si politique il y a chez Fassbinder, occupé à « critiquer la société bourgeoise *après les révolutions marxistes et les idéologies politiques de la lutte des classes* qu'a connues le XXe siècle[15] », celle-ci tournera donc, constamment, autour des espoirs vaincus et de la continuation de l'oppression, dans une mélancolie pessimiste qui, par définition, ne laissera que peu de place à toute forme d'utopie ou d'espoir, ainsi que le rappelle Claire Kaiser :

> Le cinéma de Fassbinder, en rapport immédiat avec la réalité de son époque, reflète l'échec de [la] contestation politique : soit qu'il traite directement de la façon dont une révolution n'aboutit pas, soit qu'il l'aborde de manière détournée en en décrivant les répercussions négatives sur le sujet. Tous ses films montrent en effet comment l'absence de révolution structurelle ne laisse à l'individu

---

11 Voir *ibid.*, pp. 181-184 ; et Daniel SAUVAGET, *art. cit.*, p. 73.

12 Voir Giorgio AGAMBEN, « Qu'est-ce qu'un camp ? » (1995), trad. D. Valin, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 56.

13 Voir par exemple Pier Paolo PASOLINI, « L'article des Lucioles » (1975), *Écrits corsaires*, *op. cit.*, p. 181.

14 Yann LARDEAU, *op. cit.*, p. 173.

15 Jean-Michel DURAFOUR, « Confidence de l'implicite : *Fontane Effi Briest* de Fassbinder », *Fabula LHT* [en ligne], n°2, décembre 2006, consulté le 16 juin 2018. Disponible sur <https://www.fabula.org/lht/2/durafour.html>.

> d'autre choix que de se soumettre au système social normatif et, le privant de perspective émancipatrice, le condamne au mieux à la résignation, au pire à la mort.[16]

Cette conception, comme l'écrit à juste titre Daniel Sauvaget, n'est pas forcément spécifique à Fassbinder lui-même ou à l'Allemagne en particulier ; elle est plutôt celle d'une « génération » entière qui, suite au « conflit engendré par ce déséquilibre entre l'individu et la société », a articulé sa révolte « sur le rejet d'une société, socialement petite-bourgeoise et contraignante, politiquement capitaliste, à la recherche permanente du profit[17] ». L'œuvre de Fassbinder, par son « pessimisme latent » tourné vers la défaite des révolutions qui rencontre, dans le même temps, la critique acerbe des instruments de domination et de réification de l'homme qu'instaure un régime pourtant autoproclamé progressiste, est exemplaire de cette tendance marxiste à laquelle Perry Anderson a offert le nom de « marxisme occidental ». Du reste, les théories de Marx et de ses héritiers ne sont pas sans jouer un rôle fondamental dans l'examen minutieux, mené par Fassbinder, des mécanismes tyranniques qui structurent les sociétés capitalistes occidentales. Est particulièrement sensible chez lui, par exemple, l'influence des concepts marxistes revus et réactualisés par les philosophes de l'école de Francfort[18], lesquels, selon Anderson, n'ont également jamais cessé de montrer comment l'abondance créée par le mode de production capitaliste permettait « d'intégrer le prolétariat dans un ordre social monolithique d'oppression et de conformisme, dans lequel il a perdu toute conscience de lui-même en tant que classe exploitée distincte[19] ».

* *
*

---

16 Claire KAISER, *Rainer Werner Fassbinder. Identité allemande et crise du sujet*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, p. 36.

17 Daniel SAUVAGET, *art. cit.*, p. 73.

18 Sur cette influence, voir notamment Claire KAISER, *op. cit.*, p. 47.

19 Perry ANDERSON, *Sur le marxisme occidental* (1976), trad. D. Letellier et S. Niémetz, Paris, Librairie François Maspero, 1977, p. 116.

[fig. 146] Rainer W. Fassbinder, *Martha* (Photogramme, RFA, 1974)
[fig. 147] Rainer W. Fassbinder, *Despair* (Photogramme, RFA, 1978)

L'œuvre de Fassbinder, donc, « peut-être l'occurrence la plus exemplaire du désir de l'après-1968 de remettre en question le statu-quo, de façonner l'art populaire avec une inflexion critique, de saboter et de désamorcer la culture en lui insufflant un contenu subversif[20] », se déploie dans la radicalité d'une critique sans concession des sociétés capitalistes occidentales qui doit aux théories issues du marxisme la plupart de ses outils d'analyse. Malgré cela, Fassbinder partage enfin une autre similitude avec Pier Paolo Pasolini : la récurrence, dans ses films, d'une imagerie, de thèmes et de symboles iconographiques qu'il emprunte à la tradition picturale[21], bien souvent chrétienne. On doit à Joe McElhaney d'avoir très bien rappelé les ambiguïtés du cinéaste allemand face à cette pratique de citation, récurrente au long de son œuvre : si Fassbinder a tenté de rejeter la parenté de ces motifs catholiques qui parsèment ses films sur ses collaborateurs – son acteur fétiche, Kurt Raab, ou son compositeur, Peer Raben –, ceux-ci sont sensibles dès son premier court-métrage, *Le Clochard* (*Der Stadtstreicher*, 1965), réalisé bien avant sa rencontre avec le premier, et jusqu'à son dernier film, *Querelle*, présenté au public de façon posthume en 1982, et réalisé bien après la fin de sa collaboration avec le

[20] Eric RENTSCHLER, « "There Are Many Ways to Fight a Battle". Young Fassbinder and the Myths of 1968 », dans Brigitte PEUCKER (ed.), *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*, Oxford, Blackwell Publishing, 2012, p. 424 (je traduis).

[21] On trouvera plusieurs exemples de cette « iconologie nostalgique » chez Fassbinder, avec un préambule consacré à Aby Warburg, dans Jean-Michel DURAFOUR, « L'iconologie nostalgique chez R. W. Fassbinder, ou le cinéma comme outil pour une autre histoire de l'art », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n°17, 2016, pp. 89-103.

second. Son retour constant vers ce type d'images suggère donc bien, quel qu'en soit la nature, un attachement fondamental à ce qu'elles impliquent[22].

[fig. 148-149] Rainer W. Fassbinder, *Berlin Alexanderplatz* (Photogrammes, RFA, 1980)

Un motif chrétien, en particulier, occupe une place essentielle et remarquablement récurrente dans toute l'œuvre de Fassbinder : la crucifixion, qui se propage, de façon épidémique, dans bon nombre de ses films, et déploie ainsi une nouvelle forme de réponse christologique à notre aporie théologico-politique. Comme Pasolini, donc, qui, comme on l'a vu précédemment, n'a cessé d'offrir à ses personnages sous-prolétaires le droit de partager les espèces figurales du Christ à l'heure de son exécution, le récit des tragédies, politiquement et économiquement déterminées, qui frappent les héros fassbindériens, voisine sans cesse avec la redistribution figurative du signe et des postures du Crucifié chrétien. D'abord, ce sont ces images de crucifixion(s), peintes ou sculptées, qui parsèment les décors de ses films : la peinture qui orne la salle à manger dans la luxueuse demeure de la famille catholique de *Martha* (1974) **[fig. 146]**, ou le crucifix qui, à l'Église, préside aux funérailles fantasmées de Félix dans *Despair* (1978) **[fig. 147]**. Ensuite, ce sont ces portements de croix ou ces crucifiements que rejouent ou subissent, directement, les personnages de ses œuvres : le sans-abri de son premier court-métrage, donc, qui, « tel un *ragazzi* pasolinien[23] », se rêve cloué au mur, les bras en croix

[22] Voir Joe MCELHANEY, « A Nagging Physical Discomfort: Fassbinder and *Martha* », dans *ibid.*, p. 210.

[23] Yann LARDEAU, *op. cit.*, p. 106.

[fig. 172- 175] ; ou la crucifixion finale, dans les dernières images de *Berlin Alexanderplatz* (1980), comme délirante conclusion du calvaire de l'ouvrier Franz Biberkopf **[fig. 148-149]**.

[fig. 150] Rainer W. Fassbinder, *Querelle* (Photogramme, RFA, 1982)

Comment appréhender la récurrence de cette iconographie sacrificielle chez un metteur en scène dont le lien au religieux est beaucoup plus diffus que celui qui rattache Pasolini aux formes et aux pensées du sacré (Fassbinder, contrairement au cinéaste italien, n'a jamais clamé une quelconque attirance pour le fait religieux) ? Roy Grundmann, par exemple, a souhaité voir dans la procession christique qui, dans *Querelle*, interrompt le combat du protagoniste principal et de son frère **[fig. 150]**, une volonté pour Fassbinder de développer l'un des points aveugles du roman de Genet, et de montrer comment la question homosexuelle met en lumière les souffrances que l'humanité s'inflige elle-même[24]. En relevant les multiples occurrences du motif de la croix dans le cinéma fassbindérien, Claire Kaiser a proposé l'hypothèse d'une caricature ou d'un dévoiement du signe religieux dans des mises en scène outrancières qui, dans le même temps, livrent leurs figures à la souffrance sans jamais suggérer la voie d'une rédemption. La crucifixion, chez Fassbinder, ne conserverait du martyre christique que sa dimension douloureuse, réfractaire à toute forme de transcendance ; l'un des exemples principaux convoqués

[24] Roy GRUNDMANN, « *Querelle*'s finality », dans Brigitte PEUCKER (ed.), *op. cit.*, pp. 598-599.

par Kaiser, celle qui clôt le récit de *Berlin Alexanderplatz*, avec son amoncellement « scandaleux » de signifiants iconographiques traditionnels, permettrait ainsi à Fassbinder de « nous montre[r] un chemin existentiel qui est un calvaire sans sanctification de la douleur[25] ».

Je crois au contraire que cette identification christologique qui, souvent chez Fassbinder, se fait avec moins d'outrances que dans ce dernier exemple, ne peut pas être simplement résolue dans ce qui serait une volonté de caricature ou de profanation du sens chrétien – ou alors, à condition de l'entendre selon le sens qu'a donné Giorgio Agamben à ce terme : la restitution, à l'usage de tous, de ce qui était auparavant isolé, placé dans la sphère du religieux et de ses institutions[26]. L'assimilation iconographique de ses personnages a bien sûr à voir avec la question de la souffrance, celle qui s'abat sur des communautés marginales, et de plus belle alors que les révolutions ont échoué ; mais elle doit aussi, me semble-t-il, être poursuivie jusqu'à ses conséquences politiques, celles-ci n'étant pas étrangères à ces lectures marxistes de l'Évangile que j'ai dénombrées plus haut. Yann Lardeau, pour sa part, a proposé une hypothèse inverse à la thèse de Claire Kaiser : il voit dans les nombreux symboles chrétiens, constamment remis en scène par Fassbinder, des signes investis d'une fonction précisément réparatrice, dans la mesure où ils viendraient définir le destin du personnage dont le récit nous est présenté, toujours celui d'un « calvaire », certes, mais également celui d'un « devenir-saint[27] ».

La transcendance, donc, à mon sens, ne peut pas être considérée comme définitivement absente de l'iconographie sacrificielle mise en place par Rainer Werner Fassbinder ; et elle a quelque chose à voir avec, d'une part, la christologie mise en place, peu d'années auparavant, par Pasolini : l'un des cadrages utilisé pour filmer la crucifixion de Franz, à la fin de *Berlin Alexanderplatz*, rappelle étrangement la solution « mantegnesque » choisie pour résoudre figurativement le destin christologique des premiers personnages pasoliniens, Accattone, Ettore et Stracci **[fig. 151-152]**. Mais elle a également à faire, d'autre part, avec cette idée du drame

---

[25] Claire KAISER, « Exposed Bodies; Evacuated Identities », dans *ibid.*, pp. 109-110 (je traduis).

[26] Voir Giorgio AGAMBEN, *Profanations*, trad. M. Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2005, notamment p. 9

[27] Yann LARDEAU, *op. cit.*, pp. 105-113.

christique – et de son prêche originel – comme réceptacle d'une mémoire de la douleur et de la libération, explosive et dangereuse pour les infrastructures néo-libérales au pouvoir, qui parcourt, on l'a vu, la théologie politique de l'époque tout comme un pan entier de l'historiographie marxiste. Car si les formes du Christ sont bien venues accompagner, chez Fassbinder, la détresse politique face aux révolutions déchues, cette identification s'est faite à partir d'un modèle pictural bien particulier qui, tout à la fois, déploie de nouvelles occurrences figuratives entre le religieux et ses usages socio-politiques, et reconnecte le cinéma fassbindérien à la longue histoire des branchements accomplis entre le message libérateur du christianisme et le projet révolutionnaire du communisme.

[fig. 151] Rainer W. Fassbinder, *Berlin Alexanderplatz* (Photogramme, RFA, 1989)
[fig. 152] Pier Paolo Pasolini, *La Ricotta* (Photogramme, Italie, 1963)

* *
*

Un film en particulier dans l'œuvre de Fassbinder – qui, du reste, se conclut également par une scène de crucifixion – me paraît exemplaire, d'abord de l'intime connexion entre données marxistes et chrétiennes qui se fait parfois jour dans son cinéma, mais également, plus généralement, de cette connexion entre le christianisme et le communisme à laquelle cette étude est consacrée, où la mémoire de formes picturales et religieuses entre en contact avec un projet politique orienté vers un futur révolutionnaire. En 1970, le cinéaste réalise, pour la télévision alle-

mande, *Le Voyage à Niklashausen (Die Niklashausen Fart)*, inspiré de l'histoire d'un paysan du XV^e^ siècle, Hans Böhm qui, suite à la rencontre en vision de la Vierge Marie, s'est associé avec un prêtre anabaptiste pour proclamer l'évangile de l'égalité sociale, jusqu'à son arrestation par la force armée d'un évêque de Würzburg, et sa condamnation sur le bûcher[28]. Dans le film, cet épisode fondamental de l'histoire allemande est intégré à un ensemble de motifs contemporains qui, en entremêlant les temporalités, évoquent quant à eux l'échec du mouvement de 1968 (ce sont des paysans, mais aussi des groupes d'étudiants qui se rallient au Böhm de Fassbinder), les luttes de libération dans le Tiers-Monde (le héros du film est sans cesse flanqué d'un personnage de guérillero latino-américain, qui évoque explicitement la figure d'*Antonio Das Mortes* chez Glauber Rocha, l'une des influences cinématographiques, par ailleurs, du *Voyage à Niklashausen*[29] **[fig. 153-154]**) ou encore la prise de conscience progressive des problématiques néo-coloniales suite au conflit vietnamien (le groupe de révolutionnaires est finalement arrêté par un escadron de G.I.'s américains, assistés dans leur tâche par des policiers allemands).

[fig. 153] Rainer W. Fassbinder, *Le Voyage à Niklashausen* (Photogramme, RFA, 1970)
[fig. 154] Glauber Rocha, *Antonio Das Mortes* (Photogramme, Brésil, 1969)

[28] L'histoire de Hans Böhm est racontée dans le détail par Norman COHN, *Les fanatiques de l'Apocalypse. Courants millénaristes révolutionnaires du XI^e^ au XVI^e^ siècle* (1957), trad. S. Clémendot avec la collaboration de M. Fuchs et P. Rosenberg, Bruxelles, Éditions Aden, 2011, pp. 329-339.

[29] Pour Thomas Elsaesser, *Le Voyage à Niklashausen* est exemplaire du cinéma politique qui accompagne les victoires et les défaites du militantisme radical de gauche ; il propose également de voir dans le *Weekend* de Jean-Luc Godard (1967) l'une des sources du film de Fassbinder. Voir Thomas ELSAESSER, *op. cit.*, p. 27.

Le Voyage à Niklashausen est exemplaire d'une fusion entre le communisme et le christianisme, d'abord parce qu'il construit une inextricable fusion de thèmes, de référents et de motifs qui empruntent soit à la théorie politique marxiste, soit à la religion chrétienne, à l'image des deux premières séquences, qui voient un long chant rituel à la gloire de la Vierge Marie succéder à un prologue dans lequel Fassbinder, qui joue le rôle du « moine noir », conseiller politique influent de Böhm, interroge ses comparses sur la légitimité du parti et de l'avant-garde dans la préparation des conditions objectives à une révolution. Le film développe ainsi un vaste et dense réseau intertextuel où se côtoient et s'entremêlent l'histoire du millénarisme de Böhm et celle de l'assassinat de Fred Hampton, le fondateur des Black Panthers, des chants folkloriques faisant l'éloge de la Mère de Jésus et des morceaux militants emblématiques des luttes ouvrières, comme la chanson communiste italienne *Bandiera rossa*, à la gloire du drapeau rouge (interprétée par Böhm lui-même), des citations du *Capital* de Marx et des répliques du prêtre révolutionnaire colombien Camilo Torres[30].

Il est également exemplaire de la tendance christologique propre à un certain cinéma révolutionnaire ou post-révolutionnaire au tournant des années soixante-dix, dans la mesure où Fassbinder compose un certain nombre d'arrangements entre le millénaire de Böhm et le destin sacrificiel du Christ tel que conté dans l'Évangile : le charismatique visionnaire se voit accompagné d'un personnage féminin qui, à bien des égards, comme j'aurai l'occasion de le développer, rappelle la figure biblique de Marie-Madeleine ; et il ne termine pas sur le bûcher, comme dans l'histoire originelle, mais plutôt crucifié dans un cimetière de voitures. Au moment même où il tente d'assimiler le prêche religieux de Böhm à un discours révolutionnaire, en soulignant les caractères politiques de son dogme – « le signe religieux devient un appel politique[31] » –, donc, Fassbinder calque en même temps son parcours sur celui du Christ, comme pour rappeler, une fois encore, la dimension révolutionnaire de son message originel.

---

[30] Sur ce réseau intertextuel, voir Eric RENTSCHLER, *op. cit.*, pp. 428-429.

[31] *Ibid.*, p. 428.

[fig. 155-158] Rainer W. Fassbinder, *Le Voyage à Niklashausen* (Photogrammes, RFA, 1970)

Qu'un cinéaste marxiste tel que Fassbinder ait décidé d'en revenir à la révolte de Böhm, au moment de réfléchir sur l'après-1968 et l'échec des révolutions sociales, n'est du reste pas anodin. Nombreux sont les exégètes à avoir vu dans *Le Voyage à Niklashausen* l'œuvre la plus insistante, de la part du cinéaste allemand, sur les conditions qui conduisent un soulèvement à échouer : Wilhelm Roth, par exemple, voit dans ce film celui qui exposa le plus radicalement « l'événement-clé qu'a vécu la génération de Fassbinder, à savoir l'échec du mouvement de contestation politique tel qu'il s'est surtout manifesté à Paris lors des manifestations de mai 1968[32] ». Pourtant, c'est là oublier ce qu'il se produit réellement dans le film : certes, la révolte de Böhm et son groupe se clôt dans le sang, l'humiliation et le calvaire, sous les balles du pouvoir ecclésial, des policiers allemands et des militaires

[32] Wilhelm ROTH, « Filmographie commentée », dans Peter IDEN *et al.*, *Rainer Werner Fassbinder. Textes commentés*, trad. E. Tanon, Nantes, Éditions L'Atalante, 1982, p. 106. Pour des hypothèses similaires, voir aussi Yann LARDEAU, *op. cit.*, p. 108, et Thomas ELSAESSER, *op. cit.*, p. 272.

américains **[fig. 155-158]**. Le récit, loin de se terminer sur cet échec, laisse encore l'occasion aux fidèles survivants de se regrouper pour mener, sous la direction du « moine noir », un dernier soulèvement, lui aussi sévèrement réprimé **[fig. 159-162]**. Le film se conclut pourtant, ensuite, sur une image intensément positive : les derniers rebelles, marchant à contre-jour dans un pré, accompagnés par la voix-off de Fassbinder, dont les derniers mots « laissent ouverte une perspective utopique, investie dans la conscience, encore à développer, qu'"il existe de nombreuses façons de mener une bataille"[33] ».

[fig. 159-162] Rainer W. Fassbinder, *Le Voyage à Niklashausen* (Photogrammes, RFA, 1970)

Il a donc fallu attendre le film le plus explicitement religieux pour voir, chez Fassbinder, l'ouverture d'une perspective qui a l'espoir, et non plus l'échec, pour ultime horizon. Cela n'est pas anodin, car le millénaire réprimé de Böhm avait ou-

33 Eric RENTSCHLER, *op. cit.*, p. 430.

vert dans l'histoire politique allemande une véritable onde de choc, un séisme dont les répercussions devaient se répandre encore vers d'autres soulèvements, lesquels ont été loin d'être méconnus par tout un pan de l'historiographie marxiste moderne. Suite à la révolte conduite par Hans Böhm, en effet, le chiliasme égalitaire s'était bel et bien profondément introduit en Allemagne, et il devait agiter le pays pendant près d'un demi-siècle encore. D'abord, le diocèse de Spire, en 1502, devait connaître un soulèvement conduit par le paysan Joss Fritz, dont l'étendard, rappelle Norman Cohn, « portait d'un côté le Christ crucifié veillé par un paysan en prière, de l'autre le sabot paysan surmonté du slogan *La justice de Dieu et elle seule*[34] ». Mais la mèche de la grande explosion révolutionnaire n'avait encore été qu'allumée ; et elle ne devait véritablement détonner que quelques années plus tard, lors de la Guerre des paysans allemands enclenchée en 1524.

Plusieurs théoriciens essentiels du marxisme n'ont pas caché leur intérêt pour cet événement historique, dans lequel il est encore coutume de voir le premier grand soulèvement égalitaire de l'ère moderne[35]. L'intérêt marxiste pour la période semble s'être concentré sur l'une de ses figures emblématiques, dont Hans Böhm peut être conçu comme une forme de préfiguration : Thomas Müntzer, prédicateur anabaptiste et chantre d'une révolution sociale assimilée à un millénium eschatologique religieux, qui allait connaître dans l'œuvre de quelques historiens marxistes « la résurrection et l'apothéose » au titre de « héros de la ''lutte des classes''[36] ». Friedrich Engels lui-même ne s'était pas arrêté au repérage des analogies typologiques existant entre le christianisme et le socialisme moderne, puisqu'il s'est très vite également dirigé vers de minutieuses études qui, selon certaines circonstances socio-historiques, permettent à la religion de jouer un rôle critique voire révolutionnaire. Pour Engels en effet, en Allemagne c'est bien, avant tout, par

---

34 Norman COHN, *op. cit.*, p. 340.

35 Karl Mannheim y voit même une sorte de chaînon manquant entre le chiliasme médiéval et les grandes révolutions modernes. Voir Karl MANNHEIM, *Idéologie et utopie*, trad. J.-L. Evard, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006, pp. 174-175.

36 *Ibid.*, p. 365. Sur Müntzer, voir également Henri DESROCHE (dir.), *Dieux d'hommes. Dictionnaire des messianismes et millénarismes de l'ère chrétienne*, Paris/La Haye, Éditions Mouton/École Pratiques des Hautes Études, 1969, p. 195.

le biais d'une révolte religieuse – la Réforme – que sont nés les premiers réformateurs sociaux :

> Luther avait toujours déclaré que son objet était de retourner au christianisme primitif en doctrine et en pratique ; la paysannerie prit exactement la même attitude et demanda, en conséquence, la pratique non seulement ecclésiastique mais aussi sociale du christianisme primitif. Ils considéraient que l'état de vilains et de serfs, tel celui sous lequel ils vivaient, était incompatible avec les doctrines de la Bible […]. Aussi se révoltèrent-ils et commencèrent contre leurs seigneurs une guerre qui ne pouvait être qu'une guerre d'extermination. Thomas Müntzer, un prêcheur, qu'ils avaient placé à leur tête, lança une proclamation : […] tous les hommes étant égaux devant Dieu, ils doivent l'être aussi sur la terre.[37]

On l'a vu, le co-auteur du *Manifeste* de 1848 différenciait la libération promise par les deux configurations socio-culturelles selon leur localisation respective de cette délivrance : dans l'au-delà pour le christianisme, dans l'ici-bas pour le socialisme. Or, dans son analyse sur Müntzer et sur la guerre des paysans, cette différenciation semble radicalement s'appauvrir[38]. Si le prédicateur anabaptiste prêchait une doctrine dominée par la figure du Christ, se présentant comme son messager et, à ce titre, capable d'accomplir la « mission eschatologique » que lui avait fixée Dieu[39], Engels n'hésite pas à y voir le travestissement religieux d'un programme politique qu'il décrit comme précurseur du communisme, « anticipation géniale » de l'émancipation prolétarienne moderne à venir : « De même que la philosophie religieuse de Müntzer frisait l'athéisme, son programme politique frisait le communisme, et plus d'une secte communiste moderne, encore à la veille de la révolution de mars, ne disposait pas d'un arsenal théorique plus riche que celui des sectes "müntzériennes" du XV^e^ siècle.[40] »

---

37 Friedrich ENGELS, « Progrès de la réforme sociale sur le continent (II) », *New Moral World*, 18 novembre 1843. Repris dans Henri DESROCHE, *Socialismes et sociologie religieuse*, Paris, Éditions Cujas, 1965, p. 269.

38 Voir Michael LÖWY, *La Guerre des Dieux*, *op. cit.*, p. 19.

39 Norman COHN, *op. cit.*, pp. 245-246.

40 Friedrich ENGELS, *La Guerre des Paysans en Allemagne* (1850), trad. É. Bottigelli, Paris, Éditions Sociales, 1974, p. 79.

Selon Engels en effet, le Royaume de Dieu prêché par Müntzer n'est pas autre chose que la société sans classes que Marx et lui-même professaient au même moment, ou, pour le dire en ses propres termes, « pas autre chose qu'une société où il n'y aurait plus aucune différence de classes, aucune propriété privée, aucun pouvoir d'État autonome, étranger aux membres de la société[41] ». Cette lecture du message de Müntzer comme d'une protestation politique adressée au peuple « dans le langage du prophétisme religieux[42] », du reste, est tout à fait conforme à ce qu'il se produit dans le film de Fassbinder, où le millénarisme de Böhm (« Les jours du châtiment sont arrivés », proclame-t-il) trouve sa résonance à la fois dans la population paysanne appauvrie et dans la jeunesse contestataire en raison de ses échos politiques, dépliant une nouvelle fois les nombreux points de contact entre le messianisme chrétien et le messianisme révolutionnaire – j'aurai l'occasion, dans le dernier chapitre de ce travail, de développer plus largement ce dernier point.

Mais c'est Ernst Bloch qui devait conduire à son paroxysme cette étude de la dimension utopique et politique des données religieuses contenues dans le message de Thomas Müntzer, qu'il appréhendait en tant que véritable « théologien de la révolution ». D'abord, il s'était agi de rendre hommage aux « structures spirituelles » qui, « à l'encontre des événements économiques ou en parallélisme avec eux[43] », sont aussi les vecteurs des avancées historiques qu'entraîne la motivation humaine. Ensuite, il s'était agi de voir dans le révolutionnarisme anabaptiste l'expression d'une véritable « démocratie mystique », soutenue d'un communisme eschatologique, à opposer à un protestantisme luthérien conçu, sur les traces de Max Weber, comme idéologie pré-capitaliste dominante[44]. Enfin – c'est l'apport fondamental du livre de Bloch, qui parachève les intuitions d'Engels –, il s'était agi de fermement articuler le millénarisme médiéval au marxisme bolchévique, le soulèvement paysan conduit par Müntzer étant perçu comme l'ouverture d'une brèche

---

41 *Ibid.*, p. 80.

42 *Ibid.*, p. 84.

43 Ernst BLOCH, *Thomas Müntzer, théologien de la révolution* (1921), trad. M. de Gandillac, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, pp. 79-80.

44 *Ibid.*, p. 99.

révolutionnaire qui devait trouver dans la Révolution russe son couronnement[45]. « Le passé communautaire, organique, religieux et hérétique, populaire et paysan, résument Michael Löwy et Robert Sayre, joue […] le rôle de *source d'inspiration* pour les utopies révolutionnaires modernes, chargeant d'énergie messianique la conception marxiste de l'histoire.[46] »

Le Voyage à Niklashausen, qui transpose la propre histoire du mouvement révolutionnaire mondial du tournant des années soixante-dix dans le messianisme du héros paysan franconien, apparaît donc comme indissociable de cette historiographie marxiste où Engels, puis Bloch, ont repéré la première apparition du prolétariat révolutionnaire au cours de l'histoire. Dans le film, cette référence très ferme à un passé de combats sociaux où le projet communiste d'une société sans classes s'est trouvé fermement assimilé à l'avènement du Royaume de Dieu sur la terre ne devait pas aller sans ménager la survivance d'un motif iconographique qui permet à Fassbinder de poursuivre cette identification christologique des populations en lutte, mais aussi de réfléchir, à la manière d'un Bloch ou d'un Pasolini, sur l'intérêt des données spirituelles et mystiques que réclame tout conflit révolutionnaire.

* *
*

[fig. 163-164] Rainer W. Fassbinder, *Le Voyage à Niklashausen* (Photogrammes, RFA, 1970)

45 *Ibid.*, p. 141.

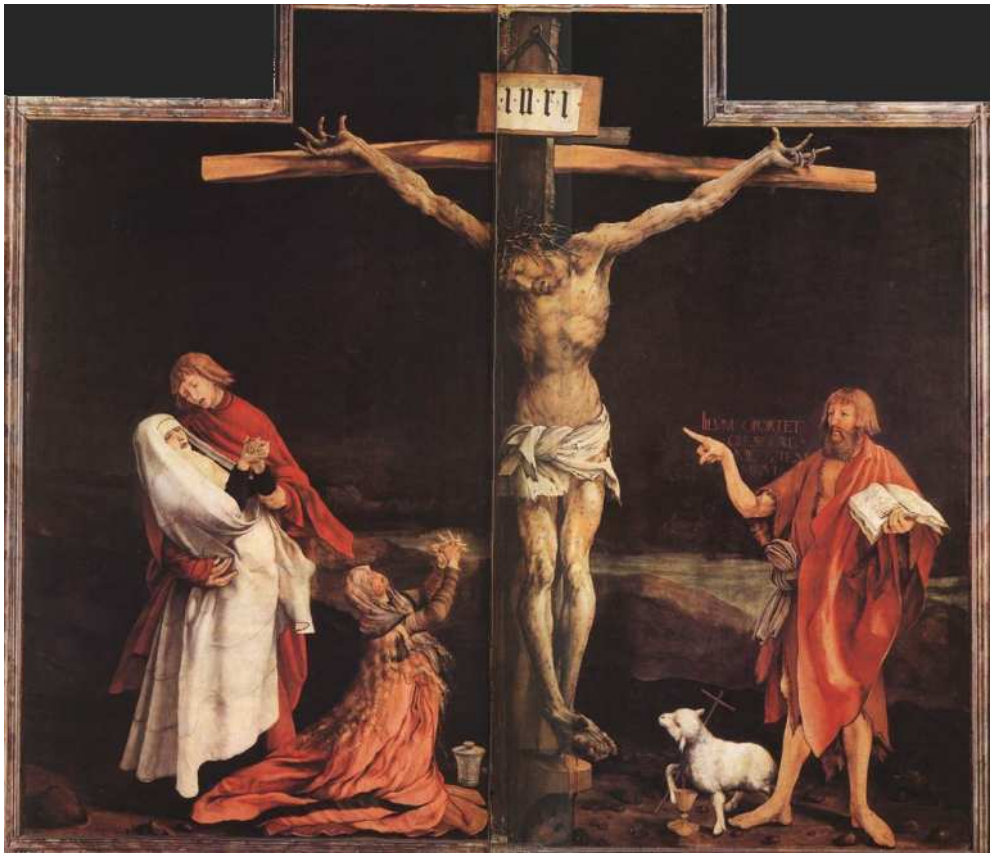
46 Michael LÖWY, Robert SAYRE, *Révolte et mélancolie*…, *op. cit.*, p. 268.

J'ai déjà eu l'occasion de le mentionner : tout au long du *Voyage à Niklashausen*, le personnage de Hans Böhm est accompagné d'une myriade de protagonistes, parmi lesquels figure une jeune femme dont les effusions mystico-sensuelles, la longue chevelure, la robe d'un rouge flamboyant et, par ailleurs, le modelage christique qui est offert à Böhm lui-même, semble renvoyer à la figure biblique de Marie-Madeleine. Cette identification, du reste, est confirmée à plusieurs reprises dans le film : d'abord, par le discours, lors d'une curieuse scène où, tentant d'obtenir les faveurs de Böhm, celui-ci la repousse en s'écartant, non sans lui dire cette phrase qui ne peut qu'évoquer la rencontre entre Marie-Madeleine et Jésus ressuscité, le jour de Pâques : « Ne me touche pas » **[fig. 163-164]**.

[fig. 165] Pietro Lorenzetti, *La Crucifixion* (Sienne, Pinacothèque nationale, 1322-1326)
[fig. 166-167] Rainer W. Fassbinder, *Le Voyage à Niklashausen* (Photogrammes, RFA, 1970)

Par le geste, ensuite, puisqu'à deux reprises, le personnage féminin est représenté en génuflexion, priant aux côtés du paysan révolutionnaire : la première fois, au sommet d'un contrefort rocheux, alors même que Böhm est occupé à déclamer

les passages marxiens du *Capital* relatifs à la notion de plus-value **[fig. 166]** ; la seconde fois, au milieu de la ferraille et des carcasses de voitures, lors de la crucifixion finale du berger qui prêchait la révolution sociale **[fig. 167]**. Telle la Madeleine qui se jette au pied de la croix dans une multiplicité innombrables de *Crucifixions* toscanes du Trecento au Quattrocento[47], ce personnage, à de nombreuses reprises au cours du film, devait ainsi tomber à genoux pour glorifier la parole d'un homme ou déplorer sa mort. Le jeu, mis en place par Fassbinder, sur la couleur et le drapé de la robe rouge, sur sa dimension coulante ou liquéfiante, rappelle effectivement les Madeleines figuratives qui, telles de ruisselantes taches rouges, parsèment les fonds d'or de la peinture religieuse, dans certaines de ses apparitions les plus frappantes, comme la *Crucifixion* peinte par Pietro Lorenzetti et conservée à la Pinacothèque nationale de Sienne **[fig. 165]**.



[fig. 168] Matthias Grünewald, *La Crucifixion* (Colmar, Musée Unterlinden, 1516)

47 Sur ce motif, voir notamment Daniela BOHDE, « Mary Magdalene at the Foot of the Cross. Iconography and the Semantics of Place », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, n°61, 2019, pp. 3-44.

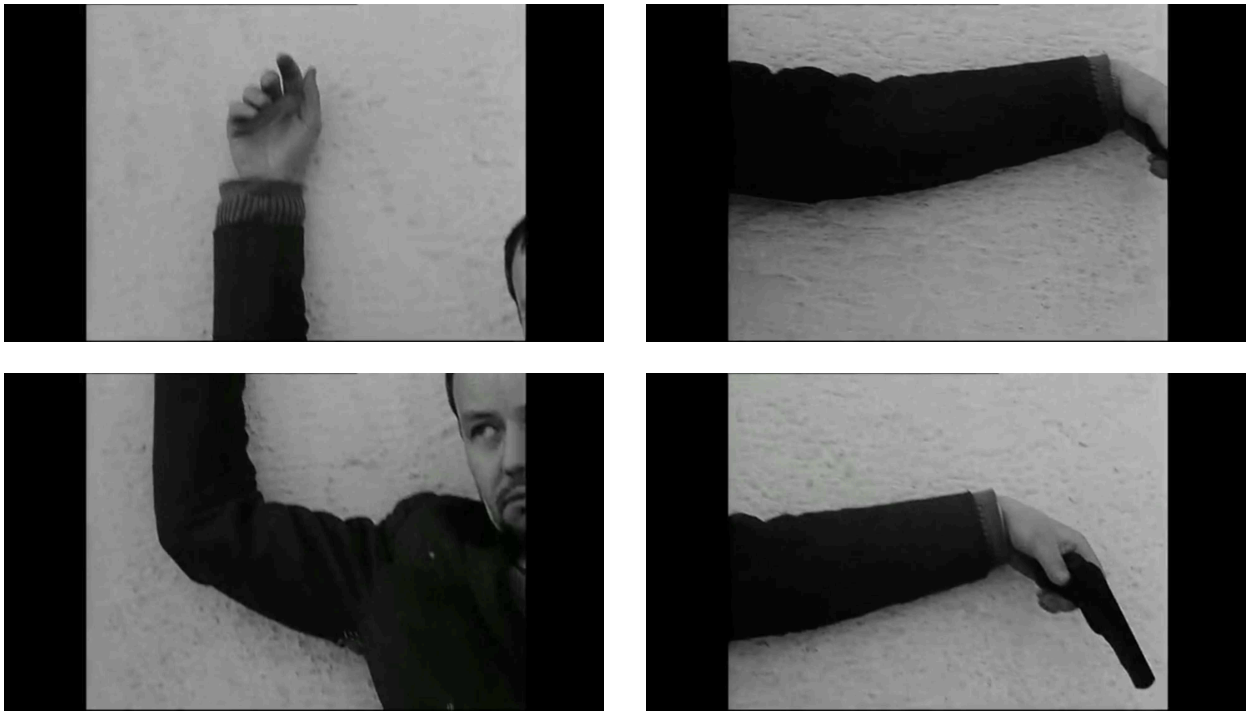
[fig. 169] Matthias Grünewald, *La Crucifixion* (Colmar, Musée Unterlinden, 1516) [détail]
[fig. 170-171] Rainer W. Fassbinder, *Le Voyage à Niklashausen* (Photogrammes, RFA, 1970)

Mais la comparaison s'arrête là, car leur geste reste dissemblable : dans ces exemples italiens – au prix d'une longue transformation et d'un patient déplacement qui, à partir de Giotto notamment, la voit remplacer saint François adorant les stigmates des pieds christiques[48] – Marie-Madeleine entoure douloureusement la croix de ses bras pour mieux embrasser les pieds du Christ ou le *suppedaneum* sur lequel ceux-ci reposent. À mon sens, le véritable référent iconographique de ce personnage féminin qui, tout au long du film de Fassbinder, déplie les espèces figuratives originellement associées à la figure biblique de la Madeleine, est plutôt à chercher du côté de la peinture allemande, et dans l'une des occurrences les plus crues, les plus violentes, « quasiment blasphématoire[49] », du corps christique cloué

[48] *Ibid.*, pp. 14-26.

[49] Jean-Marie PONTÉVIA, *op. cit.*, p. 79.

sur la croix : la *Crucifixion* du retable d'Isenheim, peinte en 1516 par Matthias Grünewald **[fig. 168]**. Dans cette œuvre en effet, toujours au pied de la croix, et toujours vêtue de rouge, Marie-Madeleine lève les yeux vers le Christ en prière, en tenant ses deux mains jointes, celles-ci s'élevant presque au-dessus du niveau de son visage – toutes posture et formule gestuelles précisément retenues par Fassbinder lors de sa mise en scène **[fig. 169-171]**.



[fig. 172-175] Rainer W. Fassbinder, *Le Clochard* (Photogrammes, RFA, 1965)

La convocation soudaine du retable de Colmar, me semble-t-il, n'a rien d'étonnante, que l'on envisage le cinéma fassbindérien en général ou que l'on appréhende ce film en particulier, tout comme les données politiques et religieuses qu'il travaille à déployer. D'abord car l'art de Grünewald n'est pas étranger de Fassbinder lui-même ou de son cinéma ; et dès sa toute première occurrence en effet, le cinéaste allemand avait déjà lié son œuvre cinématographique aux formes et à l'imaginaire sacrificiels du peintre de Mayence. *Le Clochard*, premier court-métrage réalisé en 1965 – drame social dont les douze minutes déplient déjà toutes les problématiques qui seront au cœur de l'œuvre fassbindérienne, entre mort et marginalité –, un mendiant, interprété par Christoph Roser, erre dans les rues sor-

dides de Munich, découvre une arme abandonnée dont il cherche, d'abord, à se débarrasser, puis poursuit ses déambulations par un ensemble de tentatives, sans cesse contrariées, pour mettre fin à ses jours.

[fig. 176] Matthias Grünewald, *Petite Crucifixion* (Washington, National Gallery, 1511-1520)
[fig. 177-178] Rainer W. Fassbinder, *Le Clochard* (Photogrammes, RFA, 1965)

Une séquence en particulier permet à Fassbinder de développer, pour la première fois, cette iconographie sacrificielle qui parsèmera ensuite ses œuvres ultérieures, et sous les deux espèces précisées plus haut : adossé contre un mur, les bras en croix, le revolver toujours entre les mains, le vagabond mime la posture qui fût celle du Christ en croix **[fig. 172-175]**. Mais l'imitation est redoublée, ensuite, par une reproduction picturale miniature qui se trouve accrochée au mur, et dans laquelle il est aisé de reconnaître la *Petite crucifixion* de Grünewald conservée à Washington **[fig. 176-178]**. L'identification christologique, accomplie ici sous les espèces d'un peintre allemand singulier, avait donc déjà été mise en place pour rehausser la figure d'un individu marginal, rejeté par les structures officielles de la société moderne – du reste, Roser ne devait pas être le premier clochard fassbindé-

rien à rejouer la posture sacrificielle du Christ, puisque treize ans plus tard, dans *Despair* (1978), c'est le personnage de Félix qui allait s'aider de son bâton de pèlerin pour mimer la crucifixion chrétienne **[fig. 179-180]**.

[fig. 179-180] Rainer W. Fassbinder, *Despair* (Photogrammes, RFA, 1978)

Que la Madeleine du retable d'Isenheim survive dans *Le Voyage à Niklashausen* n'a rien d'étonnant, ensuite, si l'on considère les données biographiques qui se rattachent à la vie de Grünewald lui-même, tout comme l'histoire, spirituelle et politique, qui préside à la réception de la grande œuvre de Colmar. Le peintre, d'abord, est originaire de la province de Würtzburg, en Franconie, soit des lieux mêmes où se déroula la prédication millénariste et révolutionnaire de Hans Böhm. Mais la coïncidence ne s'arrête pas là : selon certaines sources historiques, Grünewald aurait lui-même participé, par ses talents de peintre, aux prémisses des conflits sociaux qui allaient agiter l'Allemagne aux temps de la grande Guerre des Paysans. Le renouveau pictural porté par quelques peintres allemands, « interprètes de l'élément progressiste des villes, alliés aux paysans[50] », devait en effet rencontrer les espoirs d'un peuple à la fois assoiffé de justice et empreint de religiosité : Jörg Ratgeb peignit le *Bundschuh*, le brodequin symbole de la révolte de Joss Fritz, où « l'appel à une justice divine incarnée par les souffrances du Christ rachetant l'humanité » est à comprendre aussi comme « l'indice d'une pensée politique visant à la formation d'un État allemand décentralisé, délivré des entraves féodales[51] ». Cranach peignit un *Jean-Baptiste prêchant dans la forêt* « qui apparaît

[50] Maurice PIANZOLA, *Peintres et Vilains. Les artistes de la Renaissance et la grande Guerre des paysans de 1525* (1962), Paris, Les Presses du Réel, 1992, p. 179.

[51] *Ibid.*, p. 29.

comme une affiche de propagande pour ces hérésies paysannes et plébéiennes qui […] se réclament de l'enseignement de Jean-Baptiste, ce précurseur du Christ[52] ». Et Grünewald, anabaptiste lui-même – comme semblent le prouver les travaux de l'historien W. K. Zülch[53] –, aurait capturé dans son Christ souffrant toutes les ambiguïtés d'une époque scindée entre la dévotion christique, au nom de son sacrifice pour le genre humain, et le dépassement des injustices de classes, au nom de l'égalité sociale, dans une image de *Crucifixion* « représentant sa croyance en la justice sociale pour laquelle les paysans ont combattu[54] ».

> Et les paysans d'Alsace qui marchaient sur Strasbourg en saccageant les couvents, écrit Maurice Pianzola à propos du retable d'Issenheim, pour en faire disparaître les chartes qui certifiaient leurs servitudes et détruire ce qu'ils considéraient comme les symboles de leur oppression, s'arrêtent respectueusement, sans le toucher, devant le grand Christ du triple autel qui se dressait dans le chœur de l'hospice d'Issenheim où les frères Antonites accueillaient d'affreux malades. Le Christ verdâtre qu'ils avaient devant les yeux, cet homme au corps couvert de petites plaies cernées d'auréoles inflammatoires, c'était leur frère, un malheureux rongé par le "mal des ardents" que tentaient de soigner les religieux d'Issenheim […].[55]

Le critique d'art marxiste Wolfgang Hütt ne disait pas autre chose lorsqu'il affirmait, toujours à propos du panneau central du retable :

> Pour [Grünewald], le Christ crucifié incarne une croyance en la justice pour laquelle les paysans de 1525 ont lutté contre les puissants de ce monde. Les paysans, le prolétariat, les intellectuels et les artistes se sont révélés trop faibles et la situation historique n'était pas encore prête pour qu'ils réalisent la justice pour laquelle ils se battaient.[56]

---

[52] *Ibid.*, p. 48.

[53] « Il ne fait plus aucun doute, écrit-il dans une lettre adressée à Maurice Pianzola, que Grünewald se trouve étroitement en rapport avec les anabaptistes ». Voir *ibid.*, p. 157.

[54] Keith MOXLEY, « Impossible Distance : Past and Present in the Study of Dürer and Grünewald », *The Art Bulletin*, vol. 86, n°4, décembre 2004, p. 759 (je traduis).

[55] Maurice PIANZOLA, *op. cit.*, p. 155.

[56] Wolfgang HÜTT, *Mathis Gothardt-Neithardt gennant "Grünewald": Leben und Werk im Spiegel der Forschung*, Leipzig, E. A. Seemann, 1968, pp. 89-90. Cité dans *ibid.*, p. 759 (je traduis de l'anglais).

Dans sa *Crucifixion* de Colmar, dans les plaies et les œdèmes qui parsèment le corps crucifié du Sauveur chrétien, Grünewald aurait ainsi renfermé une essentielle leçon, à la fois spirituelle et sociale, forgée au contact du premier réveil révolutionnaire d'une plèbe laborieuse réclamant justice. Du reste, c'est bien en tant que peinture propitiatoire que le retable fût commandé au peintre par l'ordre des Antonins, dont les membres se consacraient, à l'époque, à la terrible infection du « feu de saint Antoine », sorte d'ergotisme gangréneux dont ils tentaient de soigner les multiples effets sur des populations en majorité paysannes. Les spectateurs originaux de l'œuvre s'y confrontaient effectivement pour être purifiés en corps et en esprit, pour contempler une image leur offrant la promesse d'une guérison censée soulager leurs souffrances physiques et leur offrir le réconfort spirituel nécessaire à l'acceptation de leurs terribles conditions d'existence[57]. Le retable de Grünewald était donc, dès l'origine, le dépositaire d'une énergie spirituelle capable, tout à la fois, d'évoquer comme de guérir les pires afflictions subies par le genre humain.

Et c'est ainsi qu'à l'orée du vingtième siècle, avant que deux terribles guerres n'embrasent l'Europe et le monde, les panneaux de Grünewald, jusqu'ici plus ou moins tombés dans l'oubli, allaient être redécouverts par un écrivain, sensible aux décadences de son temps. En 1888, Joris-Karl Huysmans[58] découvre pour la première fois l'art de Grünewald, dans le musée allemand de Cassel, sous l'espèce d'une petite variation sur la *Crucifixion* d'Isenheim – l'œuvre est aujourd'hui connue sous le nom de *Crucifixion de Karlsruhe* **[fig. 181]**. D'abord, il est saisi par la façon dont le peintre, prenant le contrepied des splendides crucifiés de la Renaissance italienne, a proposé à sa figure christique d'assumer la forme humaine la plus basse et la plus humiliée : il s'agira, pour Huysmans, de voir dans cette cruelle assomption le déploiement d'une signification sociale et politique qui fait du Christ le représentant des pauvres, comme un rapprochement crucial du spectateur vers le

---

57 Voir Diane APOSTOLOS-CAPPADONA, « The Essence of Agony: Grünewald's Influence on Picasso », *Artibus et Historiæ*, vol. 13, n°26, 1992, p. 44.

58 Pour un résumé succinct du lien qui unit Huysmans à Grünewald au cours de sa carrière littéraire, voir Anthony ZIELONKA, « Huysmans and Grünewald: The Discovery of "Spiritual Naturalism" », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 18, n°1/2, automne-hiver 1989, pp. 212-230.

sens véritable de la Passion, dont le sujet n'ignore rien des tortures que s'inflige l'humanité :

> C'était le Christ des Pauvres. Celui qui s'était assimilé aux plus misérables de ceux qu'il venait de racheter, aux disgraciés et aux mendiants, à tous ceux sur la laideur et l'indigence desquels s'acharne la lâcheté de l'homme ; et c'était aussi le plus humain des Christ, un Christ à la chair triste et faible, abandonné par le Père qui n'était intervenu que lorsque aucune douleur nouvelle n'était possible, le Christ assisté seulement de sa Mère qu'il avait dû, ainsi que tous ceux que l'on torture, appeler dans des cris d'enfant […].[59]

[fig. 181] Matthias Grünewald, *Crucifixion* (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 19523-1525)
[fig. 182] George Grosz, *Christ on the Cross* (Collection particulière, 1927)

Puis vient la visite du musée d'Unterlinden, en 1903, où Huysmans est saisi, à la vision des membres souffrants du Christ, d'une véritable révélation, spirituelle

[59] Joris-Karl HUYSMANS, *Là-bas* (1891), Paris, Stock Éditeur, 1896, pp. 12-13.

et théologique[60] : la *Crucifixion* de Colmar allait devenir le signe d'une conversion mystique, où l'adoration et la contemplation des souffrances du Christ dit beaucoup du vide spirituel d'une époque qui allait bientôt sombrer, par deux fois, dans l'horreur absolue. Du reste, le retable d'Isenheim, et sa terrifiante *Crucifixion*, devait dès lors connaître un destin singulier au sein de la culture européenne en général, allemande en particulier, et notamment durant l'entre deux-guerres, qui allait en faire le réceptacle d'une vérité absolue mobilisable en toutes les sombres occasions de désespoir ou, pour le dire avec Luc Vancheri, « la condition politique d'un monde commun enregistrant la plainte humaine[61] ».

Suite à ses descriptions par Huysmans, c'est toute une génération d'artistes qui découvrait l'originalité brutale, expressive, du langage pictural forgé par Matthias Grünewald. Et pour nombre d'entre eux, le retable d'Isenheim allait quitter la sphère de la mystique chrétienne pour devenir un véritable symbole socio-politique : à l'instar de Huysmans, pour qui « l'Homme-Dieu de Colmar n'est plus qu'un triste larron que l'on patibula[62] », ces peintres verront dans le crucifié non plus le messie du plan divin mais le sujet d'une image de souffrances et de douleur capable de condenser les horreurs innommables de la guerre. En 1927, par exemple, chez George Grosz, le Christ en croix se voit affublé d'un masque à gaz **[fig. 182]** : par cette image qui lui valut de nombreuses poursuites pour blasphème[63], le fervent opposant communiste à la guerre liait à nouveau la figure christique aux souffrances que s'inflige l'homme en temps de conflits armés.

Otto Dix, ensuite, allait proposer avec son triptyque de *La Guerre* (1929-1932), une singulière réinterprétation moderne du retable d'Isenheim **[fig. 183]**,

---

60 Voir *Id.*, *Trois Primitifs. Les Grünewald du Musée de Colmar, le Maître de Flémalle et la Florentine du Musée de Francfort-sur-le-Main* (1904), Houilles, Éditions Manucius, 2006, pp. 40-41.

61 Luc VANCHERI, *La Grande Illusion. Le Musée imaginaire de Jean Renoir*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 78.

62 Joris-Karl HUYSMANS, *Trois Primitifs*…, *op. cit.*, p. 19.

63 Voir Beth IRWIN LEWIS, *Georges Grosz. Art and Politics in the Weimar Republic*, Madison, University of Wisconsin Press, 1971, pp. 211-231. Il est possible de retrouver ce motif en Pennsylvanie, dans les fresques peintes en 1937 par l'artiste croate Maxo Vanka dans l'Église catholique St. Nicholas de Pittsburgh, où, sur un champ de bataille, c'est une baïonnette qui remplace la lance de Longin perçant le flanc du Christ et où une allégorie de la justice divine se voit affublée, à l'instar du Christ de Grosz, d'un masque à gaz.

où la mémoire du Christ de Colmar venait servir le souvenir des souffrances vécues lors de la Première Guerre mondiale tout comme l'éveil d'une lutte contre les mouvements nationalistes qui menacent de leur résurgence : Dix aurait partagé avec Grünewald la même mission, tous deux produisant des œuvres qui mettent « en lumière les conflits d'humanité et les dangers qui la menacent à travers le langage formel et iconographique du retable[64] ». « La guerre, comme le rappelle à juste titre Luc Vancheri, a été le point de ralliement de ces artistes dont certains en ont souhaité la venue, mais tous en reviennent absolument démoralisés lorsqu'ils ne meurent pas sur le champ de la bataille. Et tous feront du Christ de Grünewald la mesure spirituelle de l'effroi dans lequel les a plongés la guerre.[65] » L'extrême naturalisme du calvaire christique et des instruments de sa torture devenait ainsi le miroir des blessures infligées dans les tranchées[66], et cette lecture politique du retable comme allégorie des horreurs du siècle allait rester toujours vivace jusqu'aux prémisses du second conflit mondial.

[fig. 183] Otto Dix, *La Guerre* (Dresde, Galerie Neue Meister, 1929-1932)

64 Frédérique GOERIG-HERGOTT, « Introduction », dans Frédérique GOERIG-HERGOTT (dir.), *Otto Dix : le retable d'Isenheim*, cat. d'exp., Paris/Colmar, Hazan/Musée d'Unterlinden, 2016, p. 18.

65 Luc VANCHERI, *La Grande Illusion*, *op. cit.*, p. 78.

66 Voir aussi Ann STIEGLITZ, « The Reproduction of Agony: Towards a Reception-History of Grünewald's Isenheim Altar after the First World War », *Oxford Art Journal*, vol. 12, n°2, 1989, pp. 87-103.

L'influence du retable d'Isenheim sur l'art moderne, en effet, devait culminer avec la fascination qu'il exerça chez un autre peintre, proche des idées communistes, et qui devait en outre lier à tout jamais son art à la résistance contre le fascisme tout comme à la dénonciation des crimes de guerre. Les images de crucifixion sont nombreuses au sein de l'œuvre protéiforme de Pablo Picasso ; Diane Apostolos-Cappadona, en effet, en dénombre pas moins d'une cinquantaine, réparties durant la carrière picturale du peintre entre 1896 et 1959[67]. Quelque part entre 1930 et 1932, Picasso semble s'être intéressé de très près au retable de Grünewald, probablement sous l'influence d'André Breton – qui mentionnait le peintre allemand dans son essai « Autodidactes dits "naïfs" » – et de Christian Zervos – qui préparait un volume des *Cahiers d'art* consacré à Grünewald, accompagné de 32 reproductions en noir et blanc du retable, et dédié à Picasso lui-même[68].

Dans son atelier de Boisgeloup, durant l'automne 1932, Picasso va donc réaliser une suite de dessins sur le thème de la *Crucifixion*, très largement inspirés du retable d'Isenheim **[fig. 184-187]**, qui seront publiés en 1933 dans le premier numéro de la revue littéraire et artistique *Minotaure.* Plus particulièrement, il devait montrer une attention toute particulière au motif de Marie-Madeleine tel que figuré par Grünewald dans la partie gauche du panneau central, comme dans la *Crucifixion* de 1930 qui en reprend, déplace et exagère les bras tendus vers le ciel **[fig. 188]**. Avec le retable du musée d'Unterlinden comme principale inspiration, Picasso inaugurait dans ses séries de croix et de crucifiés les prémisses d'un langage pictural de la violence et de la souffrance qui allait culminer, moins de dix ans plus tard, dans sa vision d'un meurtre de masse commis par l'alliance des fascismes européens, pendant la Guerre civile espagnole : le célèbre *Guernica* composé pour l'Exposition internationale des arts et techniques de 1937[69], où le peintre emprun-

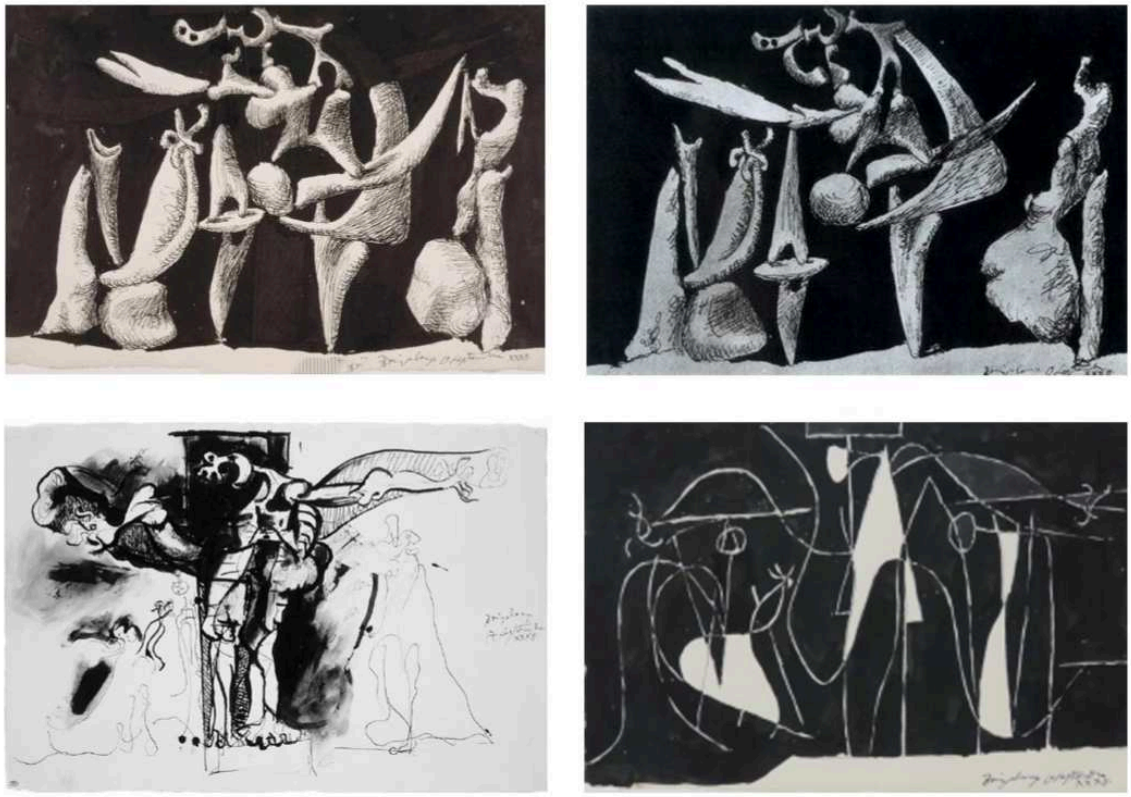
---

67 Diane APOSTOLOS-CAPPADONA, *art. cit.*, pp. 32-34.

68 *Ibid.*, p. 40.

69 Sur l'évolution qui va des Crucifixions à *Guernica*, voir Andrée HAYUM, *The Isenheim Altarpiece. God's Medicine and the Painter's Vision*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 141.

tait « des motifs qui renvoient aux anciens rites de la crucifixion […] pour dépeindre la situation moderne du bombardement d'une population civile[70] ».



[fig. 184-187] Pablo Picasso, *Crucifixions* (Paris, Musée Picasso, 1932)

Luc Vancheri a parfaitement restitué le sens du rôle de médiateur de réalités sociales et politiques que la culture esthétique européenne, durant la sombre période de l'entre-deux-guerres a finalement dévolu au retable d'Isenheim ; ce dernier devait trouver dans *La Grande Illusion* de Jean Renoir (1937), au lendemain des grèves de 1936 et à la veille du second conflit mondial, un nouvel écrin pour survivre et déployer, contre la sourde menace pesant sur les sociétés occidentales, sa « force spirituelle soustraite à l'économie de [la] foi[71] ». En reliant les terribles destinées de ses personnages, marginaux ou révolutionnaires, aux espèces figuratives et sacrificielles des crucifiés de la peinture de Matthias Grünewald, Rainer Werner

---

70 Ruth KAUFMANN, « La Crucifixion de Picasso de 1930 », dans COLLECTIF, *Corps crucifiés*, cat. d'exp., Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 83.

71 Luc VANCHERI, *La Grande Illusion*, *op. cit.*, p. 111.

Fassbinder rejoignait ainsi une longue tradition, qui avait fait du retable d'Unterlinden, et des terribles blessures de son Christ, un véritable refuge spirituel mobilisable lors de tout temps de crise.

Mais ça n'est encore pas tout. Car si les panneaux de Colmar avaient pu servir, à l'intersection des deux conflits mondiaux de la première moitié du XXe siècle, à la mise en place d'avertissements politiques ayant la haine de la guerre et du fascisme comme ultime horizon, cette influence sur la critique des données socio-politiques néfastes qui président au cours délétère du monde moderne ne devait pas s'éteindre avec la fin de la guerre, la chute du Troisième Reich, puis le miracle économique. En s'attelant, dans deux occurrences au moins de son œuvre cinématographique, à des variations figuratives autour du thème de la *Crucifixion* chez Matthias Grünewald, Fassbinder rejoignait encore des tentatives expérimentées par un certain nombre d'artistes socialistes contemporains, ses compatriotes pour la plupart, qui allaient une nouvelle fois faire du Christ, via sa triste figure dans le retable d'Isenheim, une allégorie politique de la résistance à l'impérialisme capitaliste.

Le peintre allemand Willi Sitte participa à la résistance pendant la guerre et la domination nazie, ce qui forgea sa conviction que le communisme pouvait agir comme un rempart au retour de telles atrocités dans le monde moderne. En parallèle, son éducation n'est pas allée sans de fréquentes visites à l'Église et un respect profond des récits catholiques, et sa formation de peintre sans un entraînement forgé au plus près de l'iconographie chrétienne[72]. C'est ainsi que son travail d'artiste « officiel » au sein du régime communiste de la République Démocratique allemande a très tôt intégré de nombreux motifs chrétiens, afin de gagner à la cause, disait-il, « toutes les forces humaines, ouvertes aux questions fondamentales de notre époque[73] ». Son œuvre s'érige donc à la croisée d'une iconographie où survivent de grandes parts de l'imagerie catholique, et des visées critiques qui, dans le même temps, se dirigent vers les fondements sociaux de la culture bourgeoise et

---

72 Sur ces données biographiques, voir Gisela SCHIRMER, « Transformation de motifs de la Passion dans l'œuvre de Willi Site et d'autres artistes "officiels" de la RDA », trad. C. Millot, *Allemagne d'aujourd'hui*, n°209, 2014, p. 173.

73 Cité dans *ibid.*, p. 173.

vers l'avènement de l'utopie socialiste comme remède aux problèmes du monde contemporain[74].

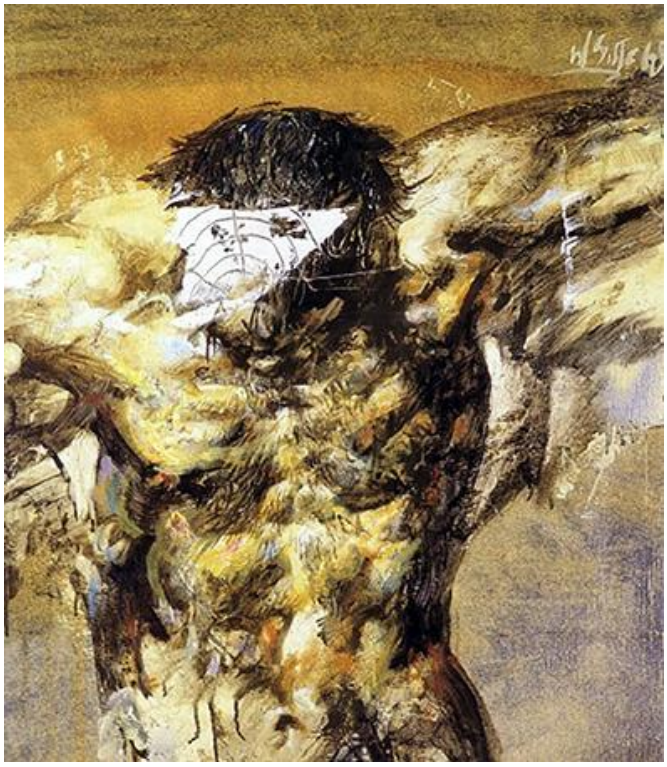
[fig. 188] Pablo Picasso, *Crucifixion* (Paris, Musée Picasso, 1930)

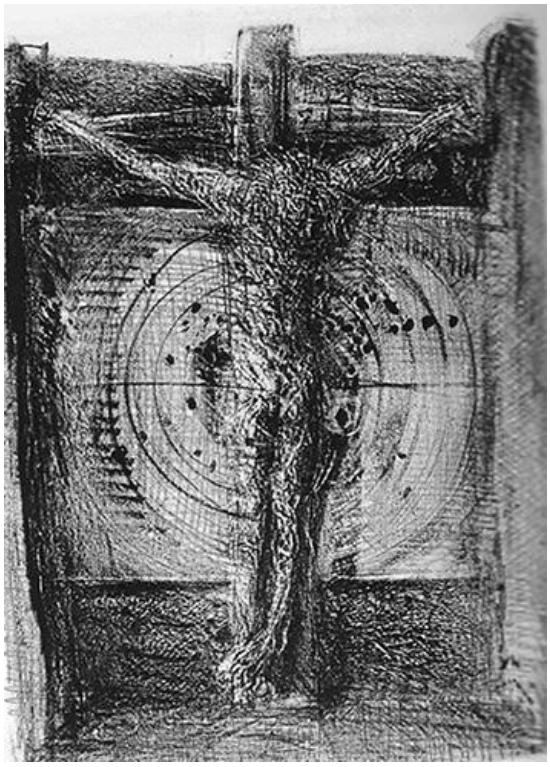
Dans de nombreux tableaux qui reprennent du retable classique leur composition et leur formule polyptyque, Sitte, de la fin des années cinquante jusqu'au début des années soixante, va composer des odes au souvenir des victimes de la guerre et des soulèvements populaires déchus, où s'accumulent les arrangements symboliques entre l'hagiographie communiste et l'iconographie sacrificielle chrétienne : chaque soldat, chaque partisan mort, sera figuré selon les postures traditionnellement offertes au corps sacrifié du Christ, les victimes, par ailleurs, occupant bien souvent la prédelle, habituellement dévolue au Christ mort[75]. Cette réévaluation du patrimoine artistique allemand allait culminer lors du 450e anniver-

74 Voir Peter FEIST, « Socialist Realism Is on the Move. A Conversation with Gabriele Sprigath », trad. J. Blower, *Art In Translation*, vol. 5, n°1, 2013, pp. 1107-108.

75 Voir Gisela SCHIRMER, *art. cit.*, p. 176.

saire de la Réforme, organisé en 1967, qui permit aux historiens et aux artistes de RDA de réexaminer l'épisode historique de la Grande guerre des paysans, provoquant, du même coup, une redécouverte de l'art d'un Dürer ou d'un Grünewald. Pour beaucoup d'entre eux, comme Wolfgang Hütt que j'ai déjà cité plus haut, la période fut valorisée comme le prototype de l'engagement révolutionnaire moderne – et l'iconographie sacrificielle pouvait faire, officiellement, son retour dans l'art de l'époque qui, en cette période de guerre froide, se voyait explicitement dirigé vers le camp capitaliste ennemi.



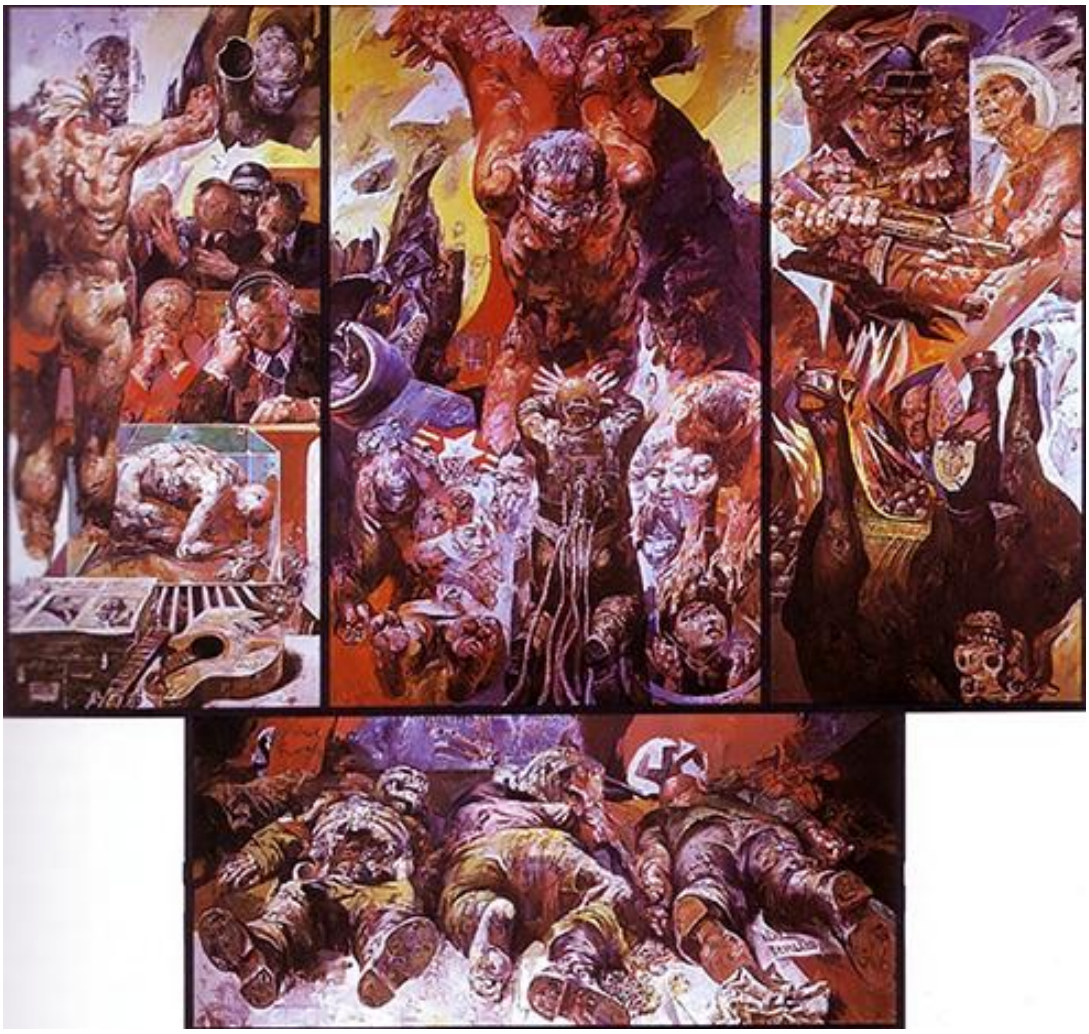


[fig. 189] Willi Sitte, *Le Crucifié* (Collection particulière, 1968)
[fig. 190] Bernhard Heisig, *Aumônerie militaire II* (Collection particulière, 1965-1966)

Willi Sitte devait alors s'intéresser plus précisément aux œuvres picturales allemandes produites avant et pendant la révolution paysanne de 1525 – parmi lesquelles la *Crucifixion* d'Isenheim devait lui faire une « énorme impression[76] ». Son *Crucifié [Gekreuzigter]* – étude préparatoire pour le dytique de 1969 *L'homme, le chevalier, la mort et le diable [Mensch, Ritter, Tod und Teufel]* où Sitte tente d'opposer les

[76] Peter FEIST, *art. cit.*, p. 108 (je traduis).

deux Allemagnes, la RDA contre la RFA et, avec elles, le projet politique communiste contre l'impérialisme guerrier mis en place par l'Occident capitaliste –, peint en 1968, est modelé sur le Christ de Grünewald **[fig. 189]**, en qui il voyait une figure de l'oppression passée, à remodeler pour les temps présents. La cible qui barre son visage rappelle une autre œuvre réalisée trois ans auparavant par Bernhard Heisig, toujours sur le modèle du Crucifié de Colmar (*Aumônerie militaire II [Militärseelsorge II]* **[fig. 190]**), et renvoie au traité d'aumônerie militaire conclu le 22 juillet 1957 entre l'Eglise allemande et l'armée fédérale, qui faisait exploser les tensions entre les deux blocs germaniques[77].



[fig. 191] Willi Sitte, *Tout homme a droit à la vie et la liberté* (Dresde, Galerie Neue Meister, 1973-1974)

77 Voir Gisela SCHIRMER, *art. cit.*, pp. 181-182.

Le travail de réinterprétation et de réactualisation de l'art de Grünewald allait culminer dans la dernière grande œuvre produite par Sitte, le triptyque intitulé *Tout homme a droit à la vie et à la liberté [Jeder Mensch hat das Recht auf Leben und Freiheit]*, achevé en 1974 **[fig. 191]**. Dans un contexte de triomphe du libéralisme et d'offensives impérialistes, au Vietnam ou au Chili, le Christ de Grünewald, comme auparavant chez Dix ou Picasso, est affranchi de ses attaches chrétiennes et religieuses pour s'adresser à tous les êtres humains qui souffrent, luttent ou rêvent de la liberté : pour Sitte, il est désormais un symbole « des hommes torturés et opprimés par l'impérialisme », de manière à ce « que celui qui regarde le tableau voie dans cet homme un symbole de l'humanité luttant pour la liberté[78] ». Après être devenue le réceptacle symbolique des blessures de l'entre-deux-guerres, la figure souffrante du musée d'Unterlinden finit donc son existence, au prix de la reconfiguration que lui impose le peintre allemand, comme symbole socialiste du combat contre l'oppression capitaliste, ainsi que le rappelle Gisela Schirmer, non sans oublier de relier cette question aux théologies de la libération qui, au moment même, et notamment en Amérique latine comme nous l'avons vu précédemment, proposaient une recomposition similaire :

> La silhouette puissante qui se cabre ne rappelle guère le symbole traditionnel du Christ souffrant. Un corps vigoureux et musclé résiste aux liens et s'arrache à la croix. Le message fondamental de la religion chrétienne, celui de la rédemption de l'humanité dans l'au-delà par l'acceptation du sacrifice, se trouve effacé. À sa place apparaît l'idée de la résistance active, de la libération de l'homme par lui-même ici et maintenant, comme on en trouve […] des échos dans la théologie de la libération […].[79]

Werner Tübke appartient à la même génération d'artistes que Willi Sitte : tous deux sont les représentants de ce qu'on a appelé l'« École de Leipzig » ; tous deux ont occupé des positions publiques influentes dans les institutions artistiques officielles de la RDA ; tous deux, enfin, ont construit leur œuvre autour d'inspirations chrétiennes récurrentes et essentielles. Chez Tübke, celles-ci sont très rapi-

[78] Cité dans *ibid.*, p. 183.

[79] *Ibid.*, p. 183. Sur cette dernière œuvre, voir aussi Peter FEIST, *art. cit.*, pp. 107-108.

dement venues interagir avec la dénonciation d'événements historiques contemporains, comme le thème de la descente de croix, emprunté à ses occurrences dans la Renaissance italienne, et patiemment réactualisé dans un cycle autour de la Terreur blanche en Hongrie (1956-1957)[80]. Le peintre, en effet, s'est souvent montré insatisfait des réponses apportées par le marxisme-léninisme au problème de la foi et a bien vite clamé son besoin de transcendance au sein d'une société athée et sécularisée, laissant apparaître dans bon nombre de ses œuvres l'ambiguïté d'un art qui, socialiste, n'en chercherait pas moins l'existence de Dieu[81].

Là encore, ce sont les commémorations pour le 450e anniversaire de la Guerre des Paysans qui vont donner à Tübke l'occasion de déployer avec le plus de puissance cette congrégation d'idéaux politiques et religieux dont son art s'était fait le vecteur. En 1976, sur une commande du Parti, il met en chantier l'ouvrage monumental censé rappeler que l'État est-allemand avait suivi les préceptes sociaux professés, plus de quatre siècles auparavant, par Thomas Müntzer : le *Panorama de la Guerre des paysans*, finalement achevé en 1987 et exposé dans le gigantesque musée Panorama de la ville de Bad Frankenhausen. Tübke, en effet, avait parfaitement adhéré aux interprétations qu'avaient faites Bloch de Müntzer – un homme qui n'a pas vu de contradiction entre la théologie et la révolution – et de la Guerre des Paysans – ces derniers comme les véritables propagateurs des bouleversements sociaux impliqués par la Réforme –, ce qui l'avait même conduit à offrir ses propres traits au visage du prédicateur anabaptiste[82].

Peu avant, chez Tübke également, le souvenir du modèle christique était encore venu servir la figuration d'un art engagé contre les désastres impérialistes, conçus comme la poursuite des agressions fascistes : dans son *Requiem Chilien [Chilenisches Requiem]*, peint en 1974, c'est le motif d'une *pietà* qui vient assimiler le sacri-

---

[80] Annika MICHALSKI, « Pantocrator dans l'éloignement de Dieu. La "religiosité de Werner Tübke en RDA », trad. C. Klein et J. Mortier, *Allemagne d'aujourd'hui*, n°209, 2014, p. 164.

[81] *Ibid.*, pp. 169-170.

[82] Voir Eckhart GILLEN, « "One can and should present an artistic vision… of the end of the world": Werner Tübke's Apocalyptic Panorama in Bad Frankenhausen and the End of German Democratic Republic », *Getty Research Journal*, n°3, 2011, p. 105.

fice et la résurrection du Christ à la résistance du peuple chilien[83] **[fig. 192]**. Chez Tübke, donc, comme chez Willi Sitte ou chez Fassbinder, la mémoire sacrificielle du Christ venait s'imposer, via Grünewald, Müntzer et le souvenir de la Guerre des Paysans, comme le symbole idéal de l'oppression des communautés marginalisées, comme le miroir spirituel le plus à même de refléter leurs tourments politiques, mais aussi comme l'archétype exemplaire du message révolutionnaire mobilisateur pouvant conduire à leur libération.

[fig. 192] Werner Tübke, *Requiem chilien* (Leipzig, Museum der Bildenden Künste, 1974)

Que Rainer Werner Fassbinder, dans *Le Voyage à Niklashausen* – son œuvre à la fois la plus optimiste et la plus explicite sur le potentiel galvanisant que peut offrir à toute insurrection la ferveur collective de certains prêches religieux –, ait cru bon de poursuivre sa variation sur Grünewald, entamée dès son premier court-métrage, cela est bien sûr dû à la place singulière et cruciale que le retable d'Isenheim occupe dans l'histoire des protestations politiques européennes contre les guerres, les violences et les oppressions. Mais cette christologie de gauche à laquelle il n'a pas manqué de prendre part en reprenant à son compte la puissance mobilisatrice de l'image du Christ, de son message et de son sacrifice, nous renseigne, aussi, sur ce qui permet également de telles affinités entre ces deux messages de libération

[83] Voir Gisela SCHIRMER, *art. cit.*, p. 184.

que sont le christianisme et le communisme : le premier est un réceptacle d'énergies et de ressorts parfaitement mobilisables par le second sur le terrain du révolutionnaire. Car les rituels et les imaginaires religieux ne sont pas sans receler de puissantes forces collectives et de ressorts anthropologiques vitaux pour la culture et la société – comme n'avait pas manqué de le relever, au tournant des années soixante-dix, tout un pan de l'anthropologie culturelle marxisante.

Chapitre III

UN TOURNANT ANTHROPOLOGIQUE : LA RÉACTUALISATION D'ANCIENNES ÉNERGIES COLLECTIVES

Quand les hommes de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance ont redécouvert l'antiquité gréco-romaine (…), n'était-ce pas une première forme d'ethnologie ?

— Claude LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale II* (1966)

1) La revalorisation politique des messianismes religieux et du symbolisme mythico-rituel

> Dans leur cuirasse de silence et de patience, taciturnes et impénétrables, les quelques paysans qui n'avaient pas réussi à fuir restaient donc sur la place, à la réunion ; on eût dit qu'ils n'entendaient pas les fanfares optimistes de la radio, qui venaient de trop loin, d'un pays d'activité facile et de progrès, qui avait oublié la mort au point de l'évoquer en plaisantant, avec la légèreté de celui qui n'y croit pas.
>
> — Carlo LEVI, *Le Christ s'est arrêté à Eboli* (1945)

Les lucioles pasoliniennes, on l'a vu, sont indissociables d'un branchement théologico-politique où les oppositions économiques et les rapports politiques de domination sont relus à travers le prisme du culturel et, au premier chef, de l'anthropologie : c'est à l'aune de leurs effets directs sur les corps, les gestes, les langues et les cultures des peuples que, chez le poète et cinéaste italien, sont critiquées les opérations néfastes d'acculturation mises en place par le pouvoir. L'analyse matérialiste des conditions de domination et d'oppression de la société capitaliste, et son versant néo-fasciste pris lors du tournant consumériste, chez Pasolini, a donc été immédiatement suivie du regret élégiaque face à la perte d'un monde ancestral, imprégné de gravité religieuse : si la critique marxiste de la civilisation bourgeoise, dans la théorie pasolinienne, a pu trouver dans l'article du 1er février 1975 sa dernière espèce poétique dans une élégie funèbre aux accents théologiques, c'est parce que ce qu'a détruit ce pouvoir qu'il accuse consistait également en un certain nombre d'expériences où voisinaient l'expression religieuse et la prise de position politique.

C'est la seconde hypothèse que je souhaite proposer pour expliquer la résurgence, au tournant des années soixante et soixante-dix, chez des cinéastes marxistes, d'un ensemble de thèmes et de motifs empruntés à la sphère religieuse : face

à ce processus historique de destruction, c'est à une prise en compte anthropologique du caractère contestataire et culturel des gestes, des rites et des coutumes – bien souvent d'origine religieuse – qui traditionnellement soutenaient les classes opprimées dans leur combat pour l'existence, que s'est confronté en ce temps-là un certain courant marxisant de pensée. Cette pensée marxiste, d'abord, aura appris que les humbles résistances politiques des populations déshéritées peuvent prendre la forme singulière d'idiomes religieux. Elle aura compris, ensuite, que ces idiomes religieux tiennent leur puissance collective et leur énergie mobilisatrice d'un certain nombre de ressorts anthropologiques sur lesquels ils sont construits, ressorts parfaitement re-mobilisables sur le plan du politique. Elle aura accompli, enfin, en connectant le marxisme à des inspirations théologiques, messianiques ou romantiques, la mise au jour de la fonction politique que ces idiomes religieux peuvent jouer dans le processus révolutionnaire censé conduire à l'émancipation, en tant qu'outils que la « tradition des opprimés[1] », pour le dire avec Benjamin, peut opposer à cette tendance destructrice de l'histoire dominante qui prend la forme du progrès.

* *
*

Pier Paolo Pasolini n'en a jamais fait mystère : c'est d'abord par la lecture des écrits carcéraux d'Antonio Gramsci[2], dont on connaît l'engagement pour la cause paysanne et la « question méridionale » italienne, qu'il a découvert la philosophie marxiste – du reste, Pasolini plaçait le fondateur du PCI parmi ces communistes qui, dans le même temps, pouvaient être considéré comme « les hommes les plus profondément religieux de ce siècle[3] ». Les deux univers mentionnés dans le

---

[1] Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire » (1940), trad. M. de Gandillac, revue par P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 433.

[2] Voir Luigi SCANDELLA, « Préface », dans Pier Paolo PASOLINI, *Où est ma patrie* (1949), trad. L. Scandella, Bordeaux, Le Castor Astral, 2002, p. 7.

[3] Pier Paolo PASOLINI, « Sujets religieux », *Gente*, 17 novembre 1975, dans René DE CECCATTY, *Le Christ selon Pasolini*, Montrouge, Bayard, 2018, p. 485.

premier chapitre – le sous-prolétariat des banlieues urbaines et celui des campagnes éternelles –, menacés par l'acculturation et adorés par le poète et cinéaste, ont été longuement approchés et théorisés par Gramsci, qui a toujours tenté de comprendre et de caractériser les populations pauvres et dominées. Dans ce domaine, l'intérêt de la contribution gramscienne est d'avoir dépassé le déterminisme matérialiste et sociologique, propre à un certain marxisme vulgaire et orthodoxe dans ce qui a trait à l'analyse des rapports sociaux et des rapports de domination et, partant, des inégalités que ceux-ci engendrent.

Plutôt que d'utiliser la notion de « classe », Gramsci a préféré parler de « groupes subalternes », afin d'intégrer toutes ensemble dans sa vision les populations prolétaires mais également les couches populaires issues de la paysannerie. Mais son ambition n'était pas seulement descriptive, puisque ses analyses possèdent aussi, nécessairement, une très forte dimension politique : il s'agissait de caractériser ces populations en regard de leur situation par rapport aux rapports de domination, celles-ci se définissant comme subissant l'initiative des classes dominantes[4]. Mais il s'agissait ensuite, et de façon plus concrète, de récupérer par le travail historiographique les indices de leur subjectivité historique, soit, au fond, de repérer les formes et les phénomènes dans lesquels s'expriment les véritables expressions politiques de ces groupes subalternes.

Parmi ces formes et ces phénomènes se trouvent au premier chef, selon Gramsci, l'ensemble des manifestations se rapportant à ce que l'on nomme la « culture populaire », qu'il s'agisse des mouvements utopiques transmis par la littérature populaire ou par les mouvements religieux millénaristes. Si Engels, Bloch ou Kautsky ont pu voir dans la révolte des paysans menée par l'anabaptiste Thomas Müntzer le prototype de l'engagement socialiste moderne, chez Gramsci, c'est un autre « primitif de la révolte » qui a joué ce rôle : Davide Lazzaretti, le paysan toscan dont le millénarisme eschatologique se faisait au nom de « Dieu », mais aussi à

4 Voir Antonio GRAMSCI, « Aux marges de l'histoire (Histoire des groupes sociaux subalternes » (1934), *Cahiers de prison, 19-29*, trad. C. Perrus, P. Laroche, Paris, Gallimard, 1991, p. 309. Pour une discussion autour de la notion de « subalternité » chez Gramsci, voir Guido LIGUORI, « Le concept de subalterne chez Gramsci », *Mélanges de l'École français de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, n°128, 2016, pp. 421-429.

celui de la « République[5] ». Le lazzarettisme, en effet, est longuement étudié au Cahier 25, et le syncrétisme qu'il proposa entre des éléments républicains et des symboles issus de la sphère religieuse[6]. Plutôt que de les considérer comme substrats d'un esprit encore irrationnel, Gramsci proposait de voir dans ces phénomènes la manifestation d'une véritable « conception du monde » propres aux classes populaires.

Le folklore, par exemple, était perçu comme « un reflet des conditions de vie culturelle du peuple » et, à ce titre, comme le lieu d'où peuvent s'exprimer tout un ensemble de commandements éthiques, moraux et, au fond, politiques, capables d'entrer en conflit avec ceux prônés par la culture officielle ; Gramsci les concevait comme « une série d'innovations, souvent créatrices et progressistes, déterminées spontanément par des formes et des conditions de vie en cours de développement et qui sont en contradiction […] au regard de la morale des couches dirigeantes[7] ». Il s'agissait donc, enfin, de se rendre attentif au potentiel émancipateur que ces manifestations folkloriques ou religieuses pouvaient avoir pour les groupes subalternes, en tant que formes populaires de résistance face à la culture officielle et dominante.

On comprend mieux, ainsi, ce qui a pu directement sensibiliser le jeune Pasolini dans ces passages gramsciens où le monde singulier construit par les couches populaires, qu'elles soient sous-prolétaires ou paysannes, se trouvait politiquement appréhendé à l'aune de sa dimension mobilisatrice et résistante. C'est en effet chez Antonio Gramsci que, pour la première fois sans doute, l'attention marxiste aux rapports de domination et à la subalternité de certaines classes sociales se voit augmentée d'une prise en compte *anthropologique* des formes rituelles, folkloriques ou religieuses que celles-ci inventent pour soutenir leur appréhension du monde et régler leur combat déséquilibré face aux classes dominantes. Les notions théo-

---

5 Voir Eric HOBSBAWM, *Les primitifs de la révolte dans l'Europe moderne* (1959), trad. R. Laars, Paris, Fayard/Pluriel, 2012, pp. 109-112. Hobsbawm rappelle d'ailleurs (p. 116) que les lazzarettistes étaient demeurés nombreux dans la région d'Arcidosso, et qu'ils s'étaient joints au soulèvement communiste de 1948. Sur Lazzaretti, voir aussi Henri DESROCHE (dir.), *Dieux d'hommes. Dictionnaire des messianismes et millénarismes de l'ère chrétienne*, Paris/La Haye, Éditions Mouton/École Pratique des Hautes Études, 1969, p. 168.

6 Antonio GRAMSCI, « Aux marges de l'histoire (Histoire des groupes sociaux subalternes », *op. it.*, p. 306.

7 *Id.*, « Observations sur le folklore » (1935), *ibid.*, p. 338 et suiv.

riques et conceptuelles forgées par Gramsci, dès la première publication italienne des *Cahiers de prison* chez Einaudi et ce jusqu'aux années soixante, vont ainsi très rapidement se voir récupérées par un pan important de l'anthropologie sociale et culturelle, engagé précisément dans un certain nombre de questionnements autour de l'intuition de divers motifs de revendication chez un type bien particulier de population : « des communautés paysannes mal intégrées à la modernité étatique et capitaliste, des classes prolétariennes en cours de formation ou encore des peuples opprimés du Tiers monde[8] » – toutes populations envers lesquelles, comme on sait, Pasolini n'a jamais caché sa fascination voire son amour viscéral.

Dans ces quelques films étudiés plus haut, dans lesquels des cinéastes intéressés par le communisme ont souhaité faire revivre le messie chrétien pour le relier intimement aux crises et aux luttes politiques de l'époque, la question religieuse du messianisme n'est jamais très loin ; un cinéma tel que celui de Glauber Rocha, par exemple, et le succès qu'il devait rencontrer en Europe, offre la preuve d'un climat théorique et intellectuel où les révoltes religieuses – et les schèmes messianiques ou prophétiques qui bien souvent les accompagnent – sont invitées à être replacées sur l'histoire de l'actualité contemporaine[9].

En 1968, par exemple, la sociologue brésilienne Maria Isaura Pereira de Queiróz s'était intéressée à ces formes de mouvements religieux pour tenter d'en dégager les caractéristiques fondamentales. Selon elle, ce sont trois situations principales qui conduisent à leur formation : d'abord, une société qui, notamment suite à une occupation ou une colonisation, perd de son identité et de son individualité ; ensuite, une société dont la structure se présente comme stratifiée entre différentes couches sociales qui interagissent exclusivement selon des relations de type dominant/dominé ; enfin, un ensemble socio-culturel qui, de ce fait, se désagrège au

---

[8] Ricardo CIAVOLELLA, « L'émancipation des subalternes par la "culture populaire". La pensée gramscienne et l'anthropologie pour appréhender l'Italie de l'après-guerre et le Tiers monde en voie de décolonisation (1948-1960), *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, n°128, 2016, p. 432.

[9] Voir Daniel FABRE, Marcello MASSENZIO, « Préface : l'anthropologie des messianismes entre France et Italie », *Archives de Sciences Sociales des Religions*, n°161, janvier-mars 2013, pp. 12-13.

point que les configurations traditionnelles soient totalement ébranlées[10]. Il s'agit donc d'une réaction à plusieurs situations sociales vécues comme menaçantes : la désintégration d'un équilibre, une baisse du niveau de vie, des altérations individuelles, etc. Les mouvements messianiques accomplissent donc, d'abord, en tant que « formes collectives de transgression[11] », une destruction de l'*a priori* ethnocentriste qui veut que toute évolution se fasse sous une forme occidentale ou procède d'une élite évoluée.

> Plus largement, écrit Michel De Certeau, ils amènent à se demander si une société ne crée pas des oppositions, du fait qu'elle se définit par ce qu'elle exclut : toute cohérence impliquerait des régions éliminées susceptibles de devenir des foyers de réformes ou de révolutions ; ce qu'un ordre réprimerait pour se constituer tendrait à lui résister et à le changer : sa condition de possibilité serait ainsi la cause de sa fragilité.[12]

Mais en tant que réponses à des crises graves ouvertes dans la société, à des conflits entre dominés et dominants, les mouvements messianiques, ensuite, ne sont pas seulement à lire comme des symptômes mais plutôt comme de véritables « inventions » – pas seulement les indices d'un problème général mais les signes de sa solution. Le messianisme possèderait donc également une « fonction de création et d'intégration » grâce à laquelle les groupes sociaux menacés s'offrent « une nouvelle définition d'eux-mêmes ». Organisations cohérentes, autonomes, et résistant, dans les marges, à un ordre déterminé et imposé, ils sont dans cette mesure à considérer, au-delà de leur phraséologie religieuse, comme des « mouvements de révolte utilisant la religion pour arriver à la solution d'un problème socio-politique ou socio-économique[13] ».

En Italie, surtout, dans le sillage du renouveau des études sur l'histoire des religions, un courant initié à l'Université de Rome par Raffaele Pettazzoni,

---

[10] Maria Isaura PEREIRA DE QUEIRÓZ, *Réforme et révolution dans les sociétés traditionnelles. Histoire et ethnologie des mouvements messianiques*, Paris, Éditions Anthropos, 1968, p. 7.

[11] Michel DE CERTEAU, *L'Absent de l'histoire*, Tours, Éditions Mame, 1973, p. 135.

[12] *Ibid.*, p. 136.

[13] Maria Isaura PEREIRA DE QUEIRÓZ, *op. cit.*, pp. 257-258.

quelques chercheurs (au premier rang desquels figuraient Ernesto De Martino, Vittorio Lanternari ou encore Angelo Brelich[14]) vont tenter de relier une ethnologie des mouvements religieux chez les peuples opprimés avec une pensée, d'obédience éminemment marxiste, des rapports de domination qui existent entre classes dominantes et classes dominées. Le premier ouvrage de l'historien des religions Vittorio Lanternari, publié en 1960 et traduit en français en 1962[15], fait droit d'une approche historique dont les situations de crise s'affirment comme le terrain d'élection : il localise au sein des formations religieuses propres au peuples colonisés, ou en voie de décolonisation, une sorte de substrat populaire permettant leur émancipation de leur fonction sacrée, et leur transformation en mouvement politique orienté vers le salut, la liberté et le dépassement des oppressions sociales, politiques et/ou économiques mises en place par les institutions officielles.

Le cas du Peyotisme, par exemple, mouvement religieux d'émancipation culturelle des Indiens d'Amérique longuement étudié dans le deuxième tiers de l'ouvrage, peut ainsi constituer un exemple frappant de similitude ethnologique avec le diagnostic présenté par Pasolini dans son « article des lucioles » : cette formation religieuse, en effet, naît au sein d'une situation de « heurt dramatique entre Blancs et Indiens » prenant la forme d'un « désordre économico-social », et en réaction à une « politique de déculturation forcée et d'assimilation[16] » menée par le pouvoir colonial ; soit, au fond, un processus d'homologation similaire, dans ses grandes lignes, à celui que venait symboliser l'image des lucioles s'éteignant peu à peu sous l'aveuglante lumière de l'acculturation capitaliste. À la base du Peyotisme, par ailleurs, se trouve une curieuse fable mythique, qui n'est pas sans rappeler, dans ses accents écologiques qui évoquent la disparition d'une espèce-témoin – certes un peu plus imposante que les insectes pasoliniens –, la métaphore « poético-

---

[14] Sur ce groupe de chercheurs, et plus particulièrement sur les figures de Lanternari et De Martino, on se référera au numéro très complet des *Archives de Sciences sociales des Religions* intitulé « Messianismes et anthropologie entre France et Italie », et déjà cité en note 8.

[15] Vittorio LANTERNARI, *Les mouvements religieux des peuples opprimés* (1960), trad. R. Paris, Paris, François Maspero, 1962.

[16] *Ibid.*, pp. 109-110.

littéraire » de Pasolini, ainsi que la rapporte l'anthropologue américain James Mooney :

> Cela semblait un rêve douloureux, un nuage de ténèbres surnaturelles descendu punir leurs péchés, mais le nuage, pensaient-ils, pouvait se dissoudre, pourvu qu'ils priassent et fissent des sacrifices. Les anciens rappelaient que d'autres fois, déjà, les bisons avaient disparu pour quelques temps […]. Donc les bisons reparaîtraient certainement, et avec eux la prospérité et la liberté.[17]

[fig. 193-194] Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (Photogrammes, Italie, 1963)

C'est qu'il va très vite s'agir pour le marxisme européen, comme je l'ai évoqué dans le chapitre précédent, d'établir un rapprochement fécond entre les peuples coloniaux du Tiers-Monde, au Sud, et le monde populaire subalterne des pays riches et développés du Nord, toujours dans une perspective politique qui tente de recalculer les données fondamentales de l'engagement révolutionnaire hérité de Marx : il est au fond question de passer d'une opposition horizontale, géographique ou culturelle (nations développées contre nations colonisées) à une opposition verticale, économique et sociale (l'ensemble des mondes subalternes, qu'ils soient du Sud ou du Nord, contre la classe dominante bourgeoise). Pasolini, comme on sait, n'était pas étranger à cette problématique, lui qui, notamment dans *La Rage* (1963), s'émouvait de pouvoir enfin rassembler ces « mille peuples sous-prolétaires » qui peuplent les campagnes africaines et sud-américaines **[fig.**

[17] James MOONEY, « The *Ghost Dance* Religion and the Sioux Outbreak of 1890 », *Annual Report of the Bureau of American Ethnology*, vol. 14, 1896. Cité dans *ibid.*, p. 110.

193- 194], mais aussi les banlieues de Rome : « D'autres voix, d'autres regards, d'autres danses, tout deviendra familier et agrandira la terre ![18] »

* *
*

C'est avec un autre lecteur attentif de Gramsci que va se faire jour, de la manière la plus frappante et féconde, cette volonté de faire de l'anthropologie une discipline engagée dans l'émancipation de tous les peuples opprimés : l'anthropologue italien Ernesto De Martino. Il a en outre le mérite d'avoir versé, d'une part, les pièces les plus essentielles à ce dossier des relations entre le communisme et le christianisme, et, d'autre part, d'offrir au paradigme historico-esthétique du passé survivant une inflexion anthropologique cruciale. Comme celle de Pasolini, la formation intellectuelle et politique démartinienne est encore une fois indissociable de son engagement dans les luttes du monde prolétaire et paysan entre Nord et Sud : au Nord, en Romagne, il devient l'idéologue du Parti du travail italien ; au Sud, à Bari, il entre dans la Fédération socialiste des Pouilles et rejoint la cause des paysans méridionaux, combattant à leurs côtés dans les luttes politiques contre les propriétaires terriens[19]. Ernesto De Martino, en effet, n'est pas anthropologue de formation : c'est dans le domaine de l'histoire des religions qu'il accomplit son apprentissage et ses premières armes théoriques, avant de s'engager dans les combats socio-politiques qui agiteront l'Italie d'après-guerre. L'ensemble de son œuvre anthropologique, donc, s'accomplira ensuite au croisement de ce triple engagement : scientifique, historique, et finalement politique (ce dernier axe, inspiré du marxisme gramscien qu'il découvre à mesure qu'Einaudi publie et rend accessible les longues réflexions solitaires, à l'ombre de l'oppression fasciste, des *Cahiers de prison*).

C'est d'abord autour de la question du folklore que vont se rejoindre les apports gramsciens à l'étude de la culture des classes subalternes et les désirs ethno-

---

[18] Pier Paolo PASOLINI, *La Rage*, trad. P. Atzei et B. Casas, Caen, Éditions Nous, 2014, p. 48.

[19] J'emprunte ces indications bibliographiques et chronologiques, comme celles qui suivront, à sa biographie intellectuelle : Giordana CHARUTY, *Ernesto De Martino. Les vies antérieures d'un anthropologue*, Marseille, Éditions Parenthèses/Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, 2009.

graphiques du jeune De Martino : du 30 mai au 4 juin 1950, il est le rapporteur du thème « Gramsci et le folklore » lors de la semaine de débats organisée par la Fondation Gramsci à Rome – là-bas, il commence à élaborer le concept de « folklore progressiste », dans le but d'accroître la conscience culturelle des manifestations émancipatrices propres aux classes ouvrières et paysannes, et d'enfin permettre d'unifier la culture nationale, préalable nécessaire à un rétablissement de la circulation culturelle sur laquelle, selon lui, doit se fonder l'humanisme socialiste :

> Le folklore progressiste *(folklore progressivo)*, écrit-il en 1951, est un drame collectif vivant du monde populaire, en voie de s'émanciper non seulement sur le plan économique et politique, mais aussi sur le plan culturel : au folklore progressiste revient le devoir de restreindre les temps de ce drame, d'accélérer le rythme historique du nouvel humanisme populaire, de concourir au plus libre déploiement de cette grande fresque qu'est la vie folklorique progressiste des ouvriers et des paysans italiens.[20]

Dans son premier grand ouvrage publié en 1948, De Martino s'était appliqué à tenter de saisir la nature des phénomènes magiques en repartant de récits ethnographiques aux origines multiples. Ceux-ci – c'est le premier grand mouvement du livre, son apport principal – se voyaient revalorisés comme systèmes de réponses sociales et culturelles au « drame historique » et « culturel » vécu par le « monde magique » : une situation psychique singulière, expérimentée de façon récurrente par les indigènes, où l'unité individuelle vacille et où le sujet perd son autonomie, le contrôle subjectif de ses actes et de ses décisions[21]. L'étude de ces phénomènes devait mettre l'anthropologue sur la voie d'un concept fondamental, création culturelle cruciale et rejouée, sans cesse, dans l'histoire de l'humanité : la « présence au monde », soit cet *éthos* patiemment construit, toujours menacé, « qui implique toujours une manière positive de se poser en face du monde, donc une

---

[20] Ernesto DE MARTINO, « Il folklore progressivo emiliano », *Emilia*, n°21, septembre 1951, p. 251. Cité dans *ibid.*, p. 334.

[21] Ernesto DE MARTINO, *Le Monde magique. Parapsychologie, ethnologie et histoire* (1948), trad. M. Baudoux, Verviers, Marabout, 1971, pp. 85-86

expérience, un drame, un problème, une évolution, un résultat[22] ». Lorsque cette essentielle présence se voit menacée, cet effacement est identifié comme un danger contre lequel il faut lutter : premier pôle d'une crise qui convoque, en renfort, les rituels et les pouvoirs magiques qui, en la réinscrivant dans un horizon culturel et historique déterminé, conduisent au deuxième pôle, celui de son rachat[23].

C'est uniquement, donc, en le considérant au prisme du rachat et de la réintégration de la présence qu'il permet, que le magisme propre à de nombreuses peuplades devient intelligible : bien loin d'être une simple superstition irrationnelle, il est un véritable instrument civilisationnel, patiemment construit et élaboré, une réalité historique convoquée pour répondre à un problème fondamental : « défendre, maîtriser, régler l'être au monde menacé (et, corrélativement, fonder et maintenir l'ordre du monde, menacé lui aussi de dissolution).[24] » Cette mise au jour du rôle culturel et de la réalité historique des phénomènes magiques, ainsi, ne devait pas aller – c'est le deuxième grand mouvement de l'ouvrage – sans une dimension critique, directement dirigée par De Martino contre l'ethnocentrisme et le nombrilisme culturel de l'Occident colonisateur[25] : il faut sortir de la vision du monde moderne, « européenne », où la présence au monde est donnée pour acquise – un donné bien loin d'être évident, comme nous le verrons au chapitre suivant –, pour véritablement saisir la réalité du monde magique et ainsi comprendre que l'être au monde n'est pas inné, mais bien plutôt « un bien culturel, qui s'est créé dans les luttes, les dangers, les échecs, les compromis, les victoires […][26] ».

> Selon l'Église, raconte Mariella Pandolfi, le paganisme et la magie faisaient des habitants du Sud de l'Italie des "sauvages", au même titre que les sauvages d'Amérique – on les appelait d'ailleurs les Indiens d'ici. J'ignorais […] que non loin de cette région, un ethnologue italien, Ernesto De Martino, avait fait des

[22] *Ibid.*, p. 88.

[23] *Ibid.*, pp. 107-110.

[24] *Ibid.*, p. 189.

[25] Voir Daniel FABRE, « Ernesto De Martino, *La Fin du monde* et l'anthropologie de l'histoire », *Archives de Sciences Sociales des religions*, n°161, 2013, pp. 157-158.

[26] Ernesto DE MARTINO, *Le Monde magique*, *op. cit.*, p. 187.

> recherches sur la possession rituelle, fondant une ethnologie que nous pourrions qualifier de militante. Je connaissais la littérature néo-réaliste, le cinéma italien, le récit de Carlo Levi, *Le Christ s'est arrêté à Eboli*, mais il m'était difficile, étant originaire d'une grande ville, d'imaginer à quelques centaines de kilomètres un contexte aussi différent et archaïque.[27]

Le déplacement que va opérer De Martino, en effet, ne va pas l'éloigner du militantisme marxiste qui a présidé à ses premiers engagements. Des rapports de pouvoir et de domination, vécus et expérimentés au cours de ces multiples engagements de jeunesse, c'est donc vers les pratiques magiques et les diverses expressions rituelles et cérémonieuses de la religiosité populaire des populations italiennes méridionales que devait se tourner le regard de l'anthropologue – non sans perdre de vue, comme il est aisé de le comprendre, l'attention portée à leur dimension politique et résistante. De la même manière que Pasolini se rendra compte qu'il lui suffit de se rendre à Matera pour retrouver le peuple antique qu'il souhaite filmer dans son adaptation filmique de l'Évangile de Matthieu, De Martino réalise que les enquêtes ethnographiques n'ont pas besoin de se diriger vers l'Afrique ou l'Océanie pour rencontrer des populations dites « primitives » : il suffit de prendre le train, puis l'autobus, pour rejoindre les sociétés paysannes du Mezzogiorno, dans les Pouilles, en Salente, en Lucanie ou en Basilicate, régions extrêmement défavorisées qui deviendront dès lors les terrains privilégiés de ses enquêtes sur les expressions culturelles, et surtout religieuses, des populations pauvres du Sud de la péninsule italienne.

Au cœur de ces étendues archaïques et sous-développées, et au contact direct de leurs habitants, De Martino poursuit d'abord ses recherches sur les phénomènes magiques, découvrant que ce qui valait pour les indigènes de Sibérie ou de Mélanésie approchés dans *Le Monde magique* reste parfaitement valable pour les populations lucaniennes, par exemple, semblablement soumises au risque de « crise de la présence », vécue par les individus sous l'espèce d'expériences de dépossession et d'assujettissement, dans lesquelles se perdent, une fois encore, leur autono-

---

[27] Mariella PANDOLFI, « Le self, le corps, la "crise de la présence" », *Anthropologie et sociétés*, vol. 17, n°1-2, 1993, p. 58.

mie et leur libertés de comportement et de décision. En Lucanie, le thème magique de la « fascination » joue comme le paradigme de tels phénomènes : l'individu *fasciné*, possédé par des puissances externes et malignes, lutte contre la puissance du négatif ; un risque qui se signale par un sentiment de domination qui prive la « présence individuelle » de son historicité, de sa souveraineté et de son indépendance. Contre cette crise, la magie lucanienne, ainsi, vient assumer la même fonction « existentielle » : elle protège la présence, individuelle et collective, par la construction de modèles méta-historiques et répétitifs stables, sur lesquels il est dès lors possible de restaurer des possibilités d'agir sur la crise[28].

> En vertu du plan métahistorique, résume De Martino, considéré comme horizon de la crise et lieu de résolution de l'historicité du devenir, on instaure un régime d'existence protégé qui d'une part défend contre les irruptions chaotiques de l'inconscient et de l'autre jette un voile sur l'événement et permet d'"être dans l'histoire comme si on n'y était pas". Grâce à ce double et complémentaire rôle protecteur, la présence individuelle se maintient dans le monde et traverse les moments critiques réels ou affronte les réelles perspectives incertaines "comme si" tout était déjà décidé sur le plan métahistorique, suivant les modèles que celui-ci présente ; mais, en même temps, […] vient se réintégrer […] la présence individuelle et celle-ci traverse le moment critique, ou affronte la perspective incertaine en se restituant de fait aux comportements réalistes et aux valeurs profanes que, dans de telles conditions, la crise restée sans protection magique aurait compromis.[29]

C'est ce qu'il se produit également avec les deux rituels magico-religieux sur lesquels De Martino a précisément enquêté au tournant des années soixante : les rituels de lamentation, d'abord, dont il est le témoin au contact des couches les plus défavorisées de la population lucanienne **[fig. 195-196]**, envisageables à ses yeux à l'aune du lien collectif qu'ils servent à reconstruire et pour lequel ils sont intimement convoqués – ils protègent de la crise provoquée par la perte du défunt en réintégrant les survivants sur un plan rituel qui a la culture, la mémoire et la

---

[28] Sur les modalités opératives de ce symbolisme mythico-rituel, voir Marcello MASSENZIO, « Le volume-testament d'Ernesto De Martino », *Gradhiva*, n°32, 2002, p. 55.

[29] Ernesto DE MARTINO, *Italie du Sud et Magie* (1959), trad. C. Poncet, Paris, Institut d'édition Sanofi-Synthélabo, 1999, p. 111.

collectivité comme ultimes horizons[30]. Le tarentisme salentin **[fig. 197]**, ensuite, envisagé non pas comme maladie psychique mais au titre de dispositif symbolique et social de réintégration culturelle, « un symbole mythico-rituel culturellement conditionné », qui offre « un horizon d'évocation et de refoulement des conflits irrésolus opérant dans l'inconscient » et permet d'élaborer « un ordre culturel ayant sa propre autonomie par rapport aux occasions et aux conditions de vie qui l'alimentaient[31] ».

[fig. 195] Franco Pinna, *Castelsaraceno, funerale - la processione* (Photographie, Italie, 1956)
[fig. 196] Franco Pinna, *Provini, Montemurro* (Photographie, Italie, 1956)

C'est donc au moment de l'entrée en crise de cette capitale « présence au monde » que De Martino localisait l'intervention du rite, qu'il soit magique ou religieux, dès lors conçu comme l'outillage culturel crucial auquel est dévolue la tâche de maîtriser ou de neutraliser la situation de détresse – une manière, au fond, d'en dégager l'essentielle dimension anthropologique, lorsque Vittorio Lanternari, pour sa part, le caractérisait comme une « technique thérapeutique latente » ca-

[30] Voir *Id.*, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* (1958), Turin, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 102-103. Sur cet ouvrage, voir aussi Marina MAESTRUTTI, « Retour sur *La fine del monde* d'Ernesto De Martino », *Socio-anthropologie*, n°28, 2013, p. 70.

[31] *Id.*, *La Terre du remords* (1961), trad. C. Poncet, Paris, Gallimard, 1966, pp. 129-130.

pable d'endiguer culturellement les angoisses[32]. Par l'horizon d'interruption et de résolution qu'ils promettent, par la transfiguration mythique de l'état critique qu'ils proposent, les rituels observés par l'anthropologue offrent aux populations marginales et miséreuses un détour qui, en déréalisant la crise, la transmutent en une conjoncture nouvelle sur laquelle il est désormais possible d'intervenir collectivement et culturellement, leur permettant d'affronter les tensions inhérentes aux moments critiques de leur existence. C'est ainsi que ces sujets marginaux réintègrent progressivement leur champ d'action et de contrôle, récupèrent graduellement leur existence socio-historique, et reconquièrent symboliquement leur place centrale et agissante dans l'histoire et dans la société[33].

[fig. 197] Franco Pinna, *Terapia domiciliare della tarantata Maria, Nardò* (Photographie, Italie, 1959)

32 Voir Vittorio LANTERNARI, « La parole des exclus de l'histoire. Débuts de l'anthropologie religieuse en Italie », *Ethnologie française*, n°3, 1994, p. 503.

33 Ernesto DE MARTINO, *La Terre du remords*, *op. cit.*, p. 199. Voir aussi Marcello MASSENZIO, « Le volume-testament d'Ernesto De Martino », *art. cit.*, p. 55.

Si le regard de l'anthropologue s'est déplacé des manifestations socio-politiques jusqu'à celles, religieuses, qui survivent dans ces territoires reculés, la dimension proprement politique de la recherche ethnographique, tout comme son militantisme marxiste, sont bien loin de s'être absentés : on le voit, c'est en tant que formes de rachat existentiel et de manières d'affirmer leur présence dans l'histoire et la société que De Martino relit les expressions singulières prises par la religiosité populaire – une manière, au fond, de les appréhender comme formes de résistance à la situation d'oppression vécue par ces classes dominées, due au développement économique et industriel inégal de la société capitaliste italienne. Daniel Fabre a magistralement bien rappelé comment la question posée par les recherches démartiniennes sur le terrain lucanien – comment réussir à concilier la neutralité de l'observateur et la révolte contre les injustices et le colonialisme – rencontrait à merveille un climat intellectuel singulier, symbolisé par la conférence intitulée « L'ethnographe devant le colonialisme », présentée par Michel Leiris en mars 1950[34]. Les nouvelles problématiques tiers-mondistes et la domination du marxisme et des principes sartriens quant à la « littérature engagée » sur l'ethnologie devaient en effet conduire à la naissance d'une « ethnologie critique », subjuguée par la question des « trois Suds », et dans laquelle l'anthropologie culturelle de De Martino ne devait pas peiner à trouver sa place :

> D'abord l'Afrique, avec Michel Leiris, Georges Balandier et, surtout, le psychiatre noir martiniquais Frantz Fanon que Sartre rencontre à Rome pendant l'été 1961. Puis son prolongement américain : soit les Antilles de Leiris et Métraux, bien sûr, et le Sud des États-Unis qui est, avec ses écrivains, William Faulkner et Richard Wright, mais aussi James Agee […], un des lieux de référence de l'œuvre sartrienne. Enfin, le Sud italien, qui prendra vite dans le triptyque une place équivalente.[35]

Si la crise de la présence est vécue par les individus comme un ensemble d'expériences de vide, de dépossession et d'assujettissement pour la résolution des-

---

34 Daniel FABRE, « Un rendez-vous manqué. Ernesto De Martino et sa réception en France », *L'Homme*, t. 39, n°151, 1999, p. 224.

35 *Ibid.*, p. 226.

quelles leur volonté, leur champ d'action et de contrôle sur cette crise leur paraissent compromises – le thème de la « fascination » lucanienne, par exemple, qui « définit une condition psychique d'empêchement et d'interdiction et, dans le même temps, un état où la personne se retrouve dominée par une force tout à la fois occulte et externe, qui limite son autonomie et ses compétences de choix et de décision[36] », et se voit présenté comme la « contrepartie individuelle » des limites des politiques civiles et laïques[37] –, celles-ci, pour De Martino, étaient bien les reflets, symboliquement transfigurés, de véritables situations socio-économiques d'oppression, de domination et de sujétion.

Tous les symptômes de cette crise existentielle étaient donc rapportés par l'anthropologue, et trouvaient même selon lui leur fondement, dans les conditions socio-économiques d'existence au sein d'une civilisation capitaliste déréglée. De Martino rejoignait ainsi certaines des intuitions de Roger Caillois au sujet du mythe, pour qui la plupart des thèmes et des motifs mythiques ou folkloriques devaient être ramenés « à des situations dramatiques dont le caractère essentiel est de concrétiser dans un monde spécifique certaines cristallisations de virtualités psychologiques[38] ». Les conséquences psycho-sociales désastreuses de ce processus allaient ainsi le conduire à un dépassement des notions propres à l'existentialisme heiddegérien, pour faire de la présence de l'individu au monde le résultat d'une conquête historique, c'est-à-dire, au fond, politiquement déterminée :

> […] "l'être-dans-le-monde", condition préalable des problèmes particuliers liés à l'activité culturelle, se transforme lui-même en problème vide, en une pure demande sans réelle volonté de réponse, c'est-à-dire en doute existentiel et angoissant et sans résolution possible, en un doute revenant toujours sur la misère et l'inertie de sa vaine demande et de son doute.[39]

---

36 Ernesto DE MARTINO, *Italie du Sud et Magie*, *op. cit.*, p. 17.

37 *Ibid.*, p. 227. Voir Erwan DIANTEILL, Michael LÖWY, *Sociologies et religion, t. 3. Approches insolites*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 131, pour le sous-texte marxiste des analyses démartiniennes de la fascination en Lucanie.

38 Roger CAILLOIS, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938, p. 25.

39 Ernesto DE MARTINO, *Italie du Sud et Magie*, *op. cit.*, p. 114.

C'est ainsi que les recherches conduites par De Martino quant aux liens dialectiques entre les formations magico-religieuses et les formes supérieures de manifestation d'une prise de conscience ou d'une plainte politique – mais aussi celles menées par Lanternari autour des relations entre peuples colonisés et nations colonisatrices – peuvent servir de matrice à l'étude des liens antagonistes entre les classes dominées et les classes dominantes : c'est une forme de propédeutique à l'appréhension des rapports de domination et de sujétion[40], qui, sur les traces des analyses gramsciennes sur la culture populaire des populations subalternes, tente de « légitimer chaque expression du folklore comme une réponse en général implicite au risque que court une classe opprimée de se perdre dans le quotidien[41] ». Tout l'intérêt des rituels et des formations religieuses observées par ce courant de l'anthropologie culturelle italienne, d'inspiration fortement marxiste, résidait finalement dans leur capacité à dépasser la sphère du salut religieux pour se placer sur celle, profane et éminemment politique, de la libération et de la résistance.

On trouve ainsi chez Vittorio Lanternari la description d'irrédentismes religieux dans lesquels la crise existentielle qui menace l'intégrité historique de la communauté – et qui n'est pas, bien sûr, sans rappeler la notion démartinienne de « crise de la présence » – est dépassée par sa structuration en culte, tourné tout entier, dans le même temps, vers la résolution de la crise et la rédemption religieuse, mais aussi vers l'émancipation politique : la tradition réagit en opposition à la pression extérieure[42]. De Martino, quant à lui, n'avait pas hésité à mettre en relation le folklore religieux et les pratiques magiques archaïques de populations en état de misère, réelle et psychologique, avec des contextes concrets de subordination sociale et de marginalisation culturelle[43]. C'est alors le « symbole mythico-rituel » qui vient jouer le rôle de dispositif culturel et traditionnel permettant d'offrir des horizons de défoulement, de dépassement et de résolution à certains conflits psy-

---

40 Voir Valerio PETRARCA, « Les mouvements religieux de salut et le déploiement de la liberté. L'héritage de la méthode historique de Croce », *Archives de sciences sociales de religions*, n°161, 2013, pp. 34-35.

41 Mariella PANDOLFI, *art. cit.*, p. 58.

42 Voir, par exemple, sur le culte du Vaudou en Amérique centrale, Vittorio LANTERNARI, *Les Mouvements religieux des peuples opprimés*, *op. cit.*, pp. 177-180.

43 Voir *Id.*, « Faire alliance avec Ernesto De Martino », *Archives de sciences sociales de religions*, n°161, 2013, p. 121.

chiques, politiquement déterminés par la pression sociale, les restrictions économiques, les mauvaises conditions de vie ou encore diverses formes de « vide dangereux de la mémoire ». Dans sa grande enquête sur le tarentisme en Salente, ce type de formation magico-religieuse est même décrit comme un processus de protection et de sauvegarde des valeurs, comme un acte culturel, social et communautaire – au fond, comme un véritable *éthos*[44].

Dans la perspective qui est la nôtre, c'est là le premier apport essentiel de l'anthropologie culturelle démartinienne : sont ainsi définitivement mises au jour les cruciales fonctions civilisationnelles, historiques, culturelles et même politiques des symbolismes mythico-rituels, dont De Martino repérait par ailleurs un « embryon[45] » survivant dans les formes les plus institutionnalisées des grandes religions traditionnelles, le christianisme au premier chef. Le programme démartinien, en effet, n'était pas d'enfermer les phénomènes magico-rituels observés au Sud de l'Italie dans l'univers clos de la magie archaïque, mais bien plutôt de les re-situer dans une géographie cultuelle bien plus vaste, en marquant fermement leur « insertion […] dans une série de degrés et de raccords qui aboutit au culte catholique[46] ». De Martino montrait ainsi les points de passage, de syncrétisme et de convergence entre les superstitions magico-religieuses propres aux couches défavorisées et les données dogmatiques et liturgiques du christianisme officiel, et la manière dont les premières pouvaient puiser dans les secondes les éléments propres à réintégrer, culturellement et collectivement, les situations de crise provoquées par leurs terribles conditions d'existence.

D'ailleurs, ces recherches ne seront pas restées sans effet sur Pasolini lui-même, qui fut un lecteur attentif des « très beaux livres[47] » composés par De Martino ; pour Fabien S. Gérard, par exemple, l'angoisse existentielle d'Accattone « se rattacherait davantage à l'attitude obscure et archaïque de ces paysans lucaniens

---

44 Ernesto DE MARTINO, *La Terre du remords*, *op. cit.*, p. 199.

45 *Ibid.*, p. 147.

46 Daniel FABRE, « Un rendez-vous manqué. Ernesto De Martino et sa réception en France », *art. cit.*, p. 223.

47 Pier Paolo PASOLINI, *Pétrole* (1992), trad. A. Roncaglia, Paris, Gallimard, 2006, p. 141.

entonnant une litanie funèbre autour du cadavre d'un parent mort[48] ». L'œuvre démartinienne, ainsi, fera partie du corpus théorique en ethnologie et en histoire des religions consulté lors de la préparation de *Médée* (1969)[49] ; et ses notions parcourront les écrits polémiques de Pasolini, comme lorsque le concept de « crise de la présence » vient expliquer l'usage de la drogue, « substitut de la magie » chez de jeunes italiens angoissés, aliénés et en manque de culture[50].

Les deux hommes en effet se sont connus, et rencontrés en 1959, lorsqu'*Une vie violente*, le récit de Pasolini sur les jeunes voyous des bas-fonds de la banlieue de Rome, et *Italie du Sud et Magie*, l'enquête ethnographique de De Martino sur les phénomènes magiques de l'Italie méridionale, reçurent *ex æquo* un prix littéraire décerné par la ville de Crotone[51]. Georges Didi-Huberman a fort bien commencé à baliser les points de convergence qui unissent leurs œuvres respectives : l'une, engagée sur le plan de la fiction cinématographique, s'est construite sans méconnaître la valeur ethnographique qui peut présider dans l'acte de filmer les images, les corps et les gestes de communautés singulières, comme les populations sous-prolétaires qui peuplent les *borgate* romaines ; l'autre, élaborée conjointement sur le plan de l'anthropologie, ne s'est jamais départie d'un certain lyrisme poétique et visuel qui, comme on le verra plus loin, devait provoquer l'impulsion d'une vaste production audiovisuelle, mi-cinématographique et mi-photographique, tentant d'en prolonger l'imaginaire sur le champ artistique.

> Si la *mater dolorosa*, résume Didi-Huberman, filmée par le cinéaste pour *Il Vangelo secondo Matteo* – rôle interprété par Susanna, la propre mère de Pasolini – n'est pas sans affinités profondes avec la paysanne italienne photographiée par l'ethnologue, ou plutôt son collaborateur Franco Pinna, en plein *pianto di Maria* **[fig. 198-200]**, ce n'est pas seulement parce qu'une culture visuelle commune unit les deux hommes, *via* le réalisme cinématographique des années cinquante. C'est

---

48 Fabien S. GÉRARD, *Pasolini ou le mythe de la barbarie*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 41.

49 Jean DUFLOT, *Pasolini, mort ou vif*, La Bauche, Éditions À plus d'un titre, 2013, p. 160.

50 Pier Paolo PASOLINI, *Le Chaos*, trad. P. di Meo, Paris, R&N Éditions, 2018, p. 84.

51 Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire, 4*, Paris, Éditions de Minuit, 2012, p. 215.

aussi parce que l'art visuel de Pasolini n'allait pas sans une pensée *documentaire*, tandis que la science ethnographique de De Martino n'allait pas, quant à elle, sans quelque chose comme un *lyrisme* visuel.[52]

[fig. 198] Franco Pinna, *Lamentatrice di Pisticci* (Photographie, Italie, 1954)
[fig. 199-200] Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogrammes, Italie, 1964)

Les mondes culturels minutieusement, amoureusement filmés puis amèrement regrettés voire pleurés par Pasolini, dans sa plainte élégiaque qui en troque l'image contre celle des fragiles lueurs incandescentes émises par les lucioles, devait au fond sa beauté et son innocence à sa capacité d'exprimer tout un ensemble de mobilisations politiques ou contestataires qui ont emprunté leur efficience aux divers registres, liturgiques, rituels, iconographiques ou cérémoniaux de l'engagement religieux. Il ne peut être pensé, en effet, sans cette tradition marxiste qui, en Italie, a vu Gramsci demander à ce que la révolution prolétarienne soit aussi une

[52] *Ibid*, p. 215.

révolution « spirituelle[53] », puis Lanternari voir dans les mouvements populaires de type messianique ou religieux l'expression d'aspirations à l'émancipation sociale et politique, et enfin De Martino faire des rituels religieux l'objet d'un ressoudage communautaire, historique et finalement politique des classes dominées.

De ce tournant anthropologique auquel il fut introduit par l'ethnologie culturelle démartinienne, le cinéma de Pier Paolo Pasolini, mais pas seulement, porte la trace intime. Il me semble que la compréhension de cet entrelacement qui unit la lamentation apocalyptique pasolinienne et l'ethnographie militante démartinienne et, avec elles, le poétique, l'anthropologique et le politique, nécessite le détour par le travail d'une autre cinéaste qui agit, à mon sens, comme le chaînon filmique manquant entre le cinéaste et l'anthropologue : la question politique de la critique de la société italienne bourgeoise et celle, anthropologique, de la sauvegarde des singularités culturelles, en effet, y ont toujours été traitées de concert.

**
*

Cecilia Mangini naît en 1927 à Mola di Bari, dans les Pouilles – soit au cœur de ce « *mondo magico* » qui sera plus tard le terrain privilégié des enquêtes ethnographiques démartiniennes. L'une des premières femmes à réaliser des documentaires en Italie, son œuvre apparaît comme le chaînon filmique manquant, s'il en était besoin, entre la poétique cinématographique de Pier Paolo Pasolini et l'anthropologie culturelle marxiste d'Ernesto De Martino : elle a en effet le mérite de donner une forme visuelle aux considérations politiques qui relient les deux hommes, et de rendre sensibles à la fois la dimension fortement anthropologique de l'ensemble du cinéma pasolinien, avec lequel elle tisse de nombreux liens, tout comme celle, politique, de toute l'entreprise ethnologique démartinienne. Militante marxiste, empreinte de croyances libertaires, elle a souvent collaboré avec des or-

53 Antonio GRAMSCI, « Hommes ou machines ? » (1916), trad. M.-G. Martin, *Écrits politiques, I (1914-1920)*, Paris, Gallimard, 1974, p. 118 et suiv.

ganisations de gauche et a rencontré de nombreux problèmes avec la censure italienne en raison de ses penchants idéologiques[54].

Ses films, d'emblée, se placent dans la conjoncture politico-historique que Pasolini allait commencer à dénoncer dès le début des années soixante : il s'agit de mettre en évidence la difficile transition italienne entre le fascisme archaïque et la société industrielle et consumériste capitaliste – que le poète et cinéaste allait ensuite désigner comme « néo-fasciste » – et les conditions économiques de misère et de labeur qui touchent les classes les plus défavorisées, dans l'ignorance même du pouvoir bourgeois. Son premier film, *Ignorés par la ville* (*Ignotti alla città*, 1958), peut être vu comme une sorte d'adaptation filmique du roman pasolinien intitulé *Ragazzi di vità*[55], vécu par la cinéaste comme une véritable révélation politique, ainsi qu'elle le raconte elle-même :

> [Ce fut] un coup de foudre dans la culture italienne. Pourquoi ? Pour la simple raison qu'il a donné à ces gars et leurs parents et à tous les gens qui avaient été déracinés par le fascisme et déportés dans les *borgate*, il leur avait donné une citoyenneté. […] Et ça a été quelque chose comme une révélation, quelque chose de foudroyant.[56]

Et ce sont effectivement ces mêmes corps sous-prolétaires des *borgate* romaines, où Mangini, comme Pasolini du reste, est arrivée au début des années cinquante, qui s'agitent devant sa caméra, jouent aux cartes, visitent leurs amis emprisonnés, travaillent, comme Accattone, au milieu des décharges publiques ou s'endorment dans les terrains vagues parmi les bidons. C'est d'ailleurs Pier Paolo Pasolini qu'elle contactera pour composer le commentaire du film, qui sera ensuite lu par le doubleur Pino Locchi.

---

54 Voir Dalila MISSERO, « Cecilia Mangini. A Counterhegemonic Experience of Cinema », *Feminist Media Histories*, vol. 2, n°3, été 2016, p. 54.

55 J'emprunte les informations techniques et biographiques qui suivent à Anne-Violaine HOUCKE, « Affinités électives entre Cecilia Mangini et Pier Paolo Pasolini », *Trafic*, n°89, 2014, p. 57.

56 Cité par Julie PAQUETTE, « Cecilia Mangini et Pier Paolo Pasolini : *des oubliés du pouvoir* au *fascisme à chemise blanche* », *Nouveaux Cahiers du socialisme*, n°15, hiver 2016, p. 109.

La dimension politique du cinéma de Cecilia Mangini est d'abord visible dans cette volonté de reconstituer visuellement la vie des sans-parts, et au fond de conserver l'image de ces zones d'exclusion où est en train de débuter l'homologation que dénonceront plus tard les articles pasoliniens[57]. Mais elle offre également le contrepoint matériel, réel, documentaire, de cet univers édénique que les fictions de Pasolini tenteront, ensuite, de sacraliser par la technique filmique. Ce sont les personnages d'*Accattone* ou de *Mamma Roma* qui déjà prenaient vie, cette fois libérés du genre fictionnel, mais non sans effectuer les mêmes gestes : lors d'un combat dans la boue des marécages, surgit un jeune visage sous-prolétaire couvert de glaise, préfiguration surprenante de ce « masque de sable », pour le dire avec Philippe-Alain Michaud, que revêtira trois ans plus tard Franco Citti, sur les rives du Tibre, dans le tout premier film de Pasolini **[fig. 201-202]**.

[fig. 201] Cecilia Mangini, *Ignorés par la ville* (Photogramme, Italie, 1958)
[fig. 202] Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (Photogramme, Italie, 1961)

Plan curieux, qui nous présente au fond l'envers ethnographique de cette transformation figurale du premier personnage pasolinien que Michaud a remarquablement bien retracée : si Accattone est bien cette figure christique d'une incarnation figurative consciencieusement construite par la mise en scène de Pasoli-

57 *Ibid.*, pp. 110-111.

ni[58], c'est aussi parce que lui est entre autres assignée la mission sotériologique d'incarner cinématographiquement les existences véritables de communautés « exposées à disparaître », et l'ensemble des manifestations et des singularités anthropologiques que ces mondes culturels se sont durement construits, à l'ombre du pouvoir officiel, pourtant sacrifiées, désormais, sur l'autel du consumérisme et du progrès économique.

Trois ans plus tard – l'année de la sortie d'*Accattone* –, Cecilia Mangini réalise *Le chant des fossés* (*La canta delle marane*, 1961). De jeunes enfants miséreux s'agitent dans le marécage boueux de la *borgata* de Settecammini ; en gros-plan, des cris de rage et de vitalité ; en plan large, des dizaines de corps sous-prolétaires qui éclaboussent de leur force vitale les marges géographiques de la capitale italienne. À nouveau, c'est Pasolini qui compose le commentaire du film, en dialecte romanesco, mais le texte s'écrit cette fois-ci à la première personne, dans un jeu d'identification et d'investissement intime entre l'énonciation pasolinienne et la réalité physique de ces corps : « Jeu fait de proximité, donc, mais aussi de distance, car cette voix qui dit "je" est en même temps celle d'un adulte qui regarde avec nostalgie le temps de l'innocence, un état de liberté, d'insouciance, d'inconscience qu'il ne lui est désormais plus possible de retrouver, et que le monde contemporain n'autorise peut-être plus.[59] »

Lorsque deux *carabinieri* apparaissent et tentent de chasser les enfants, c'est à la caméra que ces derniers profèrent leurs gestes et leurs invectives, comme une façon de révéler la dimension contestataire de leur existence même, et ce que leurs gestes disent de leur reprise d'initiative. Le cadrage pictural que, d'ailleurs, Mangini utilise lorsque ceux-ci sont allongés dans l'herbe, la maigre pâleur de leurs corps et la blancheur des petits pagnes dont ils sont seulement vêtus **[fig. 203-204]**, concourent à faire de chacun de ses jeunes sous-prolétaires autant d'incarnations christiques qui réactualisent, en territoire plébéien, l'existence humaine de Jésus-

---

58 Philippe-Alain MICHAUD, « Homme de carton », *Le peuple des images. Essai d'anthropologie figurative*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, pp. 25-40. Repris dans *Dossier Accattone*, Paris, Macula, 2016, pp. 68-83.

59 Anne-Violaine HOUCKE, *art. cit.*, p. 58.

Christ[60] : ils sont ces « *poveri christi* », ces « pauvres christs », ainsi que Pasolini lui-même caractérisait ces milliers de vies miséreuses sacrifiées sur l'autel du développement économique et du progrès industriel[61].

[fig. 203-204] Cecilia Mangini, *Le chant des fossés* (Photogrammes, Italie, 1961)

C'est, ainsi, par une attention toute particulière, véritablement ethnologique, portée aux corps, aux gestes, aux rituels des classes dominées que s'écrit avant tout chez Mangini la critique politique du capitalisme et des rapports de domination injustes qu'il institue. Avant *Le Chant des fossés* avait été réalisé *Stendalì, suonano ancora* (1959), où la dimension anthropologique de cette résistance filmique est ouvertement explicite. Le film est tourné à Martano, dans les Pouilles, et documente un rite funéraire ancestral de cette région du Sud de l'Italie : ainsi qu'il en est de coutume, dans certaines contrées de l'Inde ou du Proche-Orient, c'est à domicile que les femmes prennent part à la veillée funéraire. Interdites d'assister à l'enterrement, c'est en compagnie de pleureuses professionnelles que ces dernières peuvent assister aux lamentations funèbres, qui offrent un horizon mythique de réintégration à la crise ouverte par le deuil. Le film, on le devine aisément, est tourné un an après que ne soit paru chez Einaudi l'ouvrage d'Ernesto De Martino sur les pleurs rituels – qui faisait de tels rites les véhicules d'un transport vers la réintégration collective

[60] Une assimilation également remarquée par Anne-Violaine Houcke, en repartant de la reproduction des *Mariés de la tour Eiffel* de Marc Chagall, cette « annonciation moderne » dont l'image recadrée au banc-titre ouvre et clôt le film. Voir *ibid.*, p. 60.

[61] Sur l'usage allégorique du terme « Christ » dans la littérature pasolinienne, voir René DE CECCATTY, *Le Christ selon Pasolini*, *op. cit.*, p. 23.

de la présence[62], et commençait déjà à constater leur lente désagrégation sous le sceau de la modernité naissante et de l'acculturation forcée au rationalisme bourgeois – car c'est juste après sa lecture, en effet, que Mangini, accompagnée de son mari Lino Del Fra, décident de partir pour les Pouilles, région natale de la cinéaste, afin d'en capturer l'image en mouvement[63].

[fig. 205] Franco Pinna, *Ruoti, Lamenti* (Photographie, Italie, 1956)
[fig. 206-207] Cecilia Mangini, *Stendalì, suonano ancora* (Photogrammes, Italie, 1959)

C'est bien une certaine forme d'urgence, donc, qui préside à la réalisation du film : il s'agit d'utiliser le médium filmique non seulement comme outil de description des rapports géographiques et politiques de domination et d'exclusion, mais surtout comme outil de sauvegarde de mondes culturels appelés à disparaître, et de rituels traditionnels ancestraux que l'industrialisation et la rationalité n'al-

[62] Voir Ernesto DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, *op. cit.*, notamment p. 305.

[63] Sur le lien entre De Martino et Mangini, voir David FORGACS, *Italy's Margins. Social Exclusion and Nation Formation since 1861*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 144-148.

laient pas tarder à annihiler complètement. Du reste, c'est une nouvelle fois Pasolini qui est sollicité pour écrire les textes qui scandent le film : le prologue textuel, d'emblée, place le film et son sujet au sein de ce contexte historique qui voit l'Italie sortir avec difficulté de la guerre ; tandis que le commentaire, composé en *griko*, un dialecte d'origine hellénophone courant dans la région salentine, manifeste la très longue mémoire dont ces rites sont le fruit précieux[64].

[fig. 208] Franco Pinna, *Provini, Castelsaraceno* (Photographie, Italie, 1956)
[fig. 209-210] Cecilia Mangini, *Stendalì, suonano ancora* (Photogrammes, Italie, 1959)

À nouveau, c'est par l'observation délicate des gestes et des visages, où s'expriment les souffrances et les résistances de ceux que le « génocide culturel », pour le dire avec Pasolini, est déjà en train de supprimer, qu'en passe la critique militante, marxiste, de la société capitaliste. Les analyses de Gramsci sur le rôle contestataire du folklore et de la culture populaire au sein des classes subalternes, en effet, ont joué un rôle important dans la formation intellectuelle de Cecilia Mangini, qui devait y trouver une inspiration décisive dans sa conception du cinéma comme ou-

64 *Ibid.*, p. 147.

til politique, capable de soutenir le difficile processus de la démocratisation en Italie[65]. Ainsi survivent une dernière fois, devant l'objectif de la caméra de Mangini **[fig. 206-207, 209-210]**, ces pleureuses dont l'appareil photographique de Franco Pinna avait une première fois capturé l'image, trois ans plus tôt, lors de l'enquête ethnologique menée par De Martino en Lucanie **[fig. 205, 208]**, du 30 juillet au 17 août 1956[66].

L'anthropologie démartinienne, qui postulait dans le même temps la valeur politique des rituels d'origine religieuse, et leur dangereuse désagrégation sous les coups de la modernité et du progrès industriel, commençait déjà à trouver son extension au sein d'un imaginaire cinématographique élaboré par une cinéaste marxiste. L'affinité entre Mangini et Pasolini, ensuite, ne s'arrête pas à leur volonté commune de conservation filmique des corps sous-prolétaires et des rites que leurs gestes répètent pour donner un sens à leur existence collective : il s'agit aussi de dénoncer le rapport de domination fasciste qui, d'abord, relègue ces mondes culturels entiers à la périphérie des villes – exclusion par laquelle ils tiraient encore leur dynamisme et leur vitalité –, puis l'idéologie dominante et hédoniste du bien-être qui, ensuite, les fait disparaître derrière l'homologation aux valeurs et au mode de vie petit-bourgeois.

En 1962, Cecilia Mangini réalise le film *All'Armi, Siam Fascisti*, film de montage qui, comme *La Rage* que Pasolini s'apprête alors à composer[67], utilise les puissances sémantiques de la confrontation d'images d'actualité ou d'images empruntées à d'autres films pour laisser affleurer les collusions de la nouvelle Démocratie-Chrétienne et du fascisme, tout comme le caractère totalitaire secrètement niché derrière le « miracle économique » des années cinquante : ce néo-fascisme destructeur de la société de consommation auquel Pasolini, avec sa métaphore « poético-littéraire » des lucioles, allait dix ans plus tard offrir l'ultime forme allégorique. Puis, en 1965, vient *Être femme* (*Essere donne*), une commande du Parti Communiste

---

65 Voir Dalila MISSERO, *art. cit.*, pp. 55-57.

66 Voir le corpus photographique de l'enquête dans Clara GALLINI, Francesco FAETA (ed.), *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, Turin, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 133-194.

67 Julie PAQUETTE, *art. cit.*, pp. 113-114.

italien qui souhaitait un documentaire sur la condition des femmes italiennes appartenant à la classe ouvrière.

[fig. 211-214] Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (Photogrammes, Italie, 1963)

Les points de contact entre ce film et *La Rage*, réalisé moins de deux ans plus tôt par Pasolini, sont frappants. D'abord, et comme j'aurai l'occasion d'y revenir plus en détails, le film s'ouvre sur des images de figures féminines empruntées aux imageries de la mode et de la publicité, qui se voient associées, exactement comme dans le film de Pasolini, aux essais nucléaires des États-Unis dans le Pacifique. La cinéaste récupérait ainsi l'interrogation pasolinienne sur la beauté féminine, appropriée par la classe bourgeoise, beauté qui se voyait, dans *La Rage*, confrontée à un tout autre type de grâce, celle des mineurs de Morgnano pleurant leurs camarades morts lors de la catastrophe minière du 22 mars 1955 **[fig. 211-214]**. De façon similaire, ensuite, c'est également sur un nouvel événement dramatique vécu

par la classe prolétarienne que se clôturait enfin *Essere Donne* : dans le dernier quart du documentaire, venant soudainement rompre le mouvement des images filmiques, quelques photographies d'une grève (« l'arme du nouveau monde, disait Ernesto De Martino, l'arme qui lui ouvre la voie[68] »), menée par des ouvrières industrielles de la région milanaise, et réprimée dans la violence par le pouvoir bourgeois et ses *carabinieri*.

[fig. 215-218] Cecilia Mangini, *Être Femme* (Photogrammes, Italie, 1965)

Dévastées par la répression de leur lutte sociale, meurtries par les coups de matraques portés par la classe dominante et par la menace de ses fusils, c'est à un autre mode de protestation que ces femmes ont soudain recours, celui de cet *ancien monde* que l'assimilation à la culture et aux valeurs bourgeoises ne peut plus tolérer : sur leurs visages, dans leurs cris, par leurs mimiques et leurs contorsions, elles re-

[68] Ernesto DE MARTINO, *La Fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles* (1977), trad. L. Ardito, M. Boiteux, P. Clément-Delteil, C. Gauthier, R. Routeau, Paris, EHESS Translations, 2016, p. 363.

jouent, une nouvelle fois, ces gestes folklorico-religieux et ces lamentions rituelles que Franco Pinna avait photographiés à Ruoti, et Cecilia Mangini filmés à Martano **[fig. 215-218]**. Ce que ces ouvrières dont la révolte vivent d'être anéantie opposent à la violence légitime du pouvoir étatique, ce sont ces gestes dont Antonio Gramsci, Ernesto De Martino et Pier Paolo Pasolini avaient repéré l'intense et essentielle dimension salvatrice, émancipatrice et libératrice – leur fondamentale puissance politique.

L'épilogue du film offre donc à ce grand montage de gestes et *d'éthos* son ultime signification : « *Essere donne* cultive une langue poétique vernaculaire par laquelle même le plus mineur des gestes vient doter le sort des femmes d'une grandeur épique.[69] » C'est à travers la réalité concrète des corps et de leurs gestes, ancrés dans leur environnement laborieux mais dépositaire, toujours, d'une longue mémoire cultuelle et religieuse, que le film, dans une prolongation idéale des analyses gramsciennes sur la culture populaire, donne à voir les spécificités de classe. *Essere donne*, qui s'était ouvert sur l'accusation d'un pouvoir capable d'homologuer tous les corps dans ses infrastructures idéologiques et médiatiques, se clôt enfin sur la manifestation de la mémoire gestuelle séculaire par laquelle ces corps sont pourtant capables, aussi, de résister. Une manière d'affirmer, encore, la profonde dimension anthropologique de toute plainte politique : c'est aussi par le biais de formes tournées vers le passé des traditions rituelles et religieuses que peuvent se jouer la libération des classes dominées, leur protestation pour le présent tout comme leur clameur vers l'avenir.

---

[69] Noa STEIMASKY, « Documentary Poetics as a Field of Action. Cecilia Mangini's *Essere Donne* », dans Ivone MARGULIES, Jeremi SZANIAWSKI (ed.), *On Women's Film. Across Worlds and Generations*, Londres, Bloomsbury Academic, 2019, p. 108 (je traduis).

2) L'ouverture d'un impensé : l'historiographie marxiste du fait religieux face à ses limites et ses contradictions

> Les principes sociaux du christianisme prêchent la lâcheté, le mépris de soi, l'avilissement, la soumission, l'humilité, bref, toutes les qualités de la canaille ; le prolétariat qui ne veut pas se laisser traiter en canaille, a besoin de son courage, du sentiment de sa dignité, de sa fierté et de son esprit d'indépendance plus encore que de son pain. Les principes sociaux du christianisme sont des principes de cafard et le prolétariat est révolutionnaire.
>
> — Karl MARX, *Le communisme de l'Observateur rhénan* (1847)

Par le biais des analyses d'un Lanternari ou d'un De Martino, qui avaient replacé les rites et les cultes religieux sur leur véritable champ socio-politique, le marxisme s'ouvrait enfin à son impensé : loin d'exercer seulement l'effet narcotique d'un opium, les rites et les images d'origine religieuse peuvent également jouer leur rôle dans les résistances politiques à l'oppression capitaliste – et, à plus forte raison, dès lors que celles-ci se voient précisément soumises, menacées par l'homologation et l'acculturation bourgeoises. Elles nous invitent, en outre, à reconsidérer sous une lumière nouvelle les liens intimes qu'un certain nombre de pensées, issues du communisme, de la fin des années cinquante jusqu'au début des années soixante-dix, ont souhaité tisser avec les diverses manifestations, liturgiques ou iconographiques, de la spiritualité religieuse.

C'est un moment singulier de l'histoire politique et intellectuelle européenne, où un certain courant marxiste hétérodoxe a cru nécessaire de relier sa critique des dérèglements socio-économiques de la civilisation capitaliste bourgeoise à une pensée du spirituel et du religieux qui s'est faite, avant tout, à l'aune de sa di-

mension anthropologique. De ce moment singulier, l'article pasolinien des lucioles porte évidemment la trace : celles-ci, tout comme les images-lucioles que j'ai souhaité développer dans leur sillage, sont les images d'un certain nombre de gestes, de thèmes et de rituels venus du passé des traditions, auxquels était religieusement dévolue la tâche de donner un sens à l'existence historique, collective ou communautaire de certaines communautés, aux moments critiques de leur existence. Une telle conception du religieux ne devait pas aller sans placer l'historiographie marxiste en face de ses limites, et à conduire vers une pensée inédite du processus révolutionnaire.

**
*

La *doxa* marxiste envers le fait religieux semble n'avoir retenu, parmi les quelques lignes fondamentales sur la religion écrites par Marx, en 1844, dans sa *Critique de la phénoménologie du droit de Hegel*, que la sentence qui l'assimile à un narcotique[1], qui serait capable à ce titre d'endormir les esprits populaires. Le marxisme impliquerait donc l'athéisme, voire le combat contre la religion, comme l'une de ses conditions princeps. Or, la position marxienne vis-à-vis du phénomène religieux apparaît en réalité comme bien plus complexe ; elle va bien au-delà d'un simple rejet ou d'une simple condamnation. D'abord, l'expression « opium du peuple », comme l'a magistralement rappelé Michael Löwy, n'est pas une formule que Marx invente spécifiquement, puisqu'on la retrouve, bien avant son texte, chez d'autres auteurs qui, du produit stupéfiant, ont préféré la vertu consolatrice à la dimension hypnotisante ou narcoleptique : Heinrich Heine, par exemple, le grand poète romantique pour qui « bénie [est] une religion qui verse dans l'amer calice de l'humanité souffrante quelques douces […] gouttes d'opium spirituel, quelques

[1] Karl MARX, *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* (1844), trad. J. Molitor, Paris, Éditions Allia, 1998, p. 8.

gouttes d'amour, de foi et d'espérance[2] » ; ou encore Moses Hess, le socialiste utopique allemand pour qui la « religion peut rendre supportable […] la conscience malheureuse de la servitude, […] de la même façon que l'opium est d'une grande aide dans les maladies douloureuses[3] ».

Du reste, le replacement de cette sentence dans le contexte qui l'accompagne au sein de la *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* montre bien ce que Marx récupère de ces inspirations, puisqu'elle y est précédée de deux phrases qui indiquent bien le caractère dialectique du fait religieux ; parfois manifestation d'une idéologie à combattre, certes, mais dans le même temps capable de se muter en une « protestation » contre la misère que cette première engendre :

> La misère religieuse est, d'une part, l'expression de la misère réelle, et, d'autre part, la protestation contre la misère réelle. La religion est le soupir de la créature accablée par le malheur, l'âme d'un monde sans cœur, de même qu'elle est l'esprit d'une époque sans esprit. C'est l'opium du peuple.[4]

On connaît désormais la fortune que devait avoir la reconnaissance de ce caractère dialectique, d'abord chez Friedrich Engels lui-même, dans ses analyses sur le christianisme primitif ou sur le messianisme pré-communiste de Thomas Müntzer, puis chez un certain nombre de marxistes « hérétiques », Ernst Bloch au premier chef, ayant préféré au caractère oppressif et mystificateur des religions institutionnalisées en Églises la dimension utopique et le potentiel contestataire de certaines manifestations culturelles d'origine religieuse.

L'athéisme auto-proclamé d'un certain marxisme orthodoxe ne va pas de soi, ensuite, parce que certains de ses théoriciens essentiels ont plutôt fait montre d'une relative tolérance envers la pratique et les institutions religieuses. Marx et Engels eux-mêmes, par exemple, ont pu inscrire dans le programme du parti ou-

---

[2] Cité par Michael LÖWY, « L'opium du peuple ? Marxisme critique et religion », *Contretemps*, n°12, février 2005, p. 71

[3] Cité dans *ibid.*, p. 71.

[4] Karl MARX, *op. cit.*, p. 8.

vrier allemand la liberté de conscience et le droit de « pouvoir satisfaire ses besoins religieux […] sans que la police y fourre son nez[5] » ; tandis que Lénine lui-même, considérant le caractère privé des croyances religieuses en regard du Parti, refusait également de consigner l'athéisme dans le cahier des charges du Parti communiste soviétique[6]. Pour Marx et Engels, cette tolérance n'était pas seulement affaire de tempérament personnel, mais trouvait sa réelle justification dans un fondement philosophique : la volonté de se distancer des jeunes-hégéliens qui pensaient, en critiquant la religion, accomplir la plus radicale des révolutions théoriques :

> En fait, pour [Marx et Engels], résume Michèle Bertrand, la lutte des idées ne conduit plus tellement sur le terrain religieux. Si la bourgeoisie se sert encore de la religion pour affermir sa domination, le discours religieux n'est plus le discours dominant. Ou, si l'on préfère, l'idéologie dominante emprunte désormais davantage celui de la morale et du droit que celui de la religion. C'est même une caractéristique de la révolution bourgeoise, à son commencement : à la sécularisation du pouvoir correspond la sécularisation dans le champ des idées. En même temps que s'affirme la puissance économique de la bourgeoisie, le droit et la philosophie politique prennent le relais de la théologie.[7]

Reste, malgré tout, que la fixation du matérialisme historique marxiste au sein du dogmatisme soviétique, suite à la révolution d'Octobre, devait parachever, presque définitivement, l'idée de son incompatibilité de principe avec le fait religieux, tout comme son lien avec l'irréligiosité et même la lutte violente contre toute forme de religion. Si Lénine avait refusé, officiellement, de faire de l'athéisme l'un des préceptes de base du parti communiste en URSS, la ligne idéologique qu'il défendait à l'égard de la religion, qui offre à ceux qui exploitent, et « à très bon marché, la justification de toute leur existence d'exploiteurs et leur vend à un prix modique des cartes d'entrée au paradis des bien-heureux[8] », ne pouvait que laisser

---

5 Karl MARX, Friedrich ENGELS, « Gloses marginales au programme du Parti Ouvrier allemand », *Critique des programmes de Gotha et d'Erfurt* (1875), trad. S. Dayan-Herzbrun, Paris, Éditions Sociales, 1972, pp. 47-48.

6 Voir Vladimir Ilitch LÉNINE, *Socialisme et religion* (1905), Lyon, Éditions de l'Avenir, 1968, pp. 6-8.

7 Michèle BERTRAND, *Le statut de la religion chez Marx et Engels*, Paris, Éditions Sociales, 1979, pp. 23-24.

8 Vladimir Ilitch LÉNINE, *Socialisme et religion*, *op. cit.*, p. 6

peu de place, en effet, à une quelconque cohabitation. Et la naissance du régime stalinien allait effectivement s'accompagner d'un combat violent contre les structures ecclésiastiques et les membres du clergé :

> Le communisme proclama partout la séparation de l'Église et de l'État, mais en réalité l'État de type stalinien fondé sur le matérialisme dialectique traité comme vérité scientifique a voulu imposer cette vérité à tous, contre les croyances religieuses considérées comme des superstitions. Le but politique primordial était la volonté de restreindre l'activité à l'intérieur de chaque église en la contrôlant strictement.[9]

[fig. 219] Sergueï M. Eisenstein, *La Grève* (Photogramme, URSS, 1925)
[fig. 220-222] Sergueï M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine* (Photogrammes, URSS, 1925)

9 Jerzy KLOCZOWSKI, « Catholiques et protestants dans l'Europe du Centre-Est », dans Jean-Marie MAYEUR, Charles PIETRI, André VAUCHEZ, Marc VENARD (dir.), *Histoire du christianisme. Des origines à nos jours*, t. XII, Paris, Desclée/Fayard, 1990, p. 733.

Là encore, cette lutte acharnée contre les institutions religieuses n'allait pas se faire, dans le même temps, sans la récupération de leurs thèmes ou de leurs images les plus mobilisables sur le plan du politique. Ces ambiguïtés sont parfaitement sensibles dans le cinéma d'Eisenstein, où la dénonciation des collusions de l'Église et du pouvoir tsariste – le pope du *Cuirassé Potemkine* (1925), par exemple, qui appuie d'un signe de croix l'ordre de fusiller les participants de la mutinerie **[fig. 220]** – ne va pas, pourtant, sans une intense « obsession du liturgique [et] du cérémoniel[10] », manifestée par l'emprunt d'un paradigme sacral qui re-mobilise du religieux la plupart de ses qualités symboliques pour en contaminer le profane révolutionnaire ou ouvrier – les lamentations, d'influences picturales et chrétiennes **[fig. 219, 221-222]**, qui se forment autour des corps du marin Vakoulintchouk et de l'entant mort des escaliers d'Odessa dans le *Cuirassé*, ou du prolétaire pendu de *La Grève* (1925).

Chez Eisenstein, cette modélisation religieuse se fait en premier lieu au titre du prosélytisme révolutionnaire, qui tente d'offrir au nouveau monde le prestige symbolique des objets sacrés. D'abord, les motifs d'origine religieuse apparaissent dans l'accompagnement de « l'acmé du tragique révolutionnaire[11] » : les déplorations ou les *pietàs* qui parsèment son œuvre filmique viennent offrir aux victimes de la révolution victorieuse les glorieux habits d'une commémoration modélisée sur une matrice christologique. Mais ceci ne va pas, ensuite, sans le recours au lyrisme et au mythe pour encourager l'effervescence révolutionnaire, et offrir de la révolution une image sacrale qui fonde « cette dernière en tant qu'événement primordial, en usant de la catégorie la plus ancienne et la plus élevée du discours : le verbe (ou l'image) sacré[12] ». C'est une sacralisation que l'on retrouve dans de nombreuses pièces de la poésie soviétique, par exemple dans le *Mystère bouffe* de Maïakovski, qui multiple les références bibliques pour construire les fondements d'un modèle opposé, et dont certaines occurrences s'accompagnent d'une certaine

[10] Barthélémy AMENGUAL, « Eisenstein et le sacré », *Cinéma 76*, n°214, 1976, p. 46.

[11] Catherine GÉRY, *Kinofabula. Essais sur la littérature et le cinéma russes*, Paris, Presses de l'Inalco, 2016, p. 197.

[12] *Ibid.*, p. 198.

forme de christologie, similaire à celle que j'ai tenté de présenter dans le chapitre précédent. *Les Douze*, le grand poème composé par Alexandre Blok suite à la révolution soviétique, où c'est la figure du Christ qui, dans un souffle épique, accompagne les dernières victoires de la révolte, porte la trace de cette tradition qui a vu dans la figure christique un paradigme de la pauvreté révoltée : malgré ses critiques du clergé, des dogmes et des institutions religieuses officielles, le poète s'est souvenu de la révolution qu'avait également, en son temps, accomplie le messie chrétien. « Des ruines de l'ancienne civilisation, Blok s'efforce de sauver ce sans quoi il n'y a ni vie, ni création, ni avenir : l'amour du prochain. […] C'est pourquoi le poète transporte et accueille le Christ dans le monde nouveau, dans la révolution et, avec le Christ, ce que l'humanité a de plus précieux.[13] »

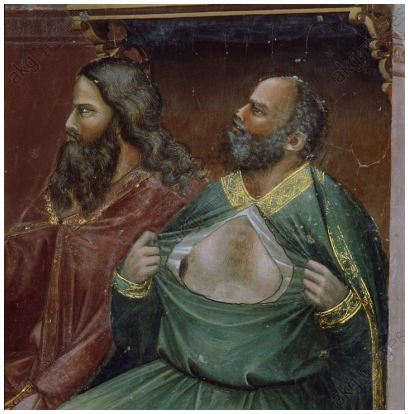
De manière similaire, chez Eisenstein, l'appel au paradigme religieux va également se faire, en second lieu, au titre du « modèle de cohésion […] (au sens latin de *religio*, ce qui unit)[14] » : le religieux, conçu dans sa fonction éminemment sociale et, ainsi, comme capable d'offrir au nouveau monde socialiste naissant les énergies anthropologiques et collectives qui, dans leur sens originel d'*ecclesia*, ont souvent permis de souder les communautés chrétiennes en leur offrant les « promesses messianiques positives[15] » qui peuvent également participer à l'édification de la « cathédrale » socialiste et au rassemblement des forces dans la patiente édification d'un monde nouveau. Car les rituels d'origine religieuse, comme devait s'en aviser, bien plus tard, Ernesto De Martino, sont également les dépositaires d'un ensemble de gestes et de pratiques qui permettent aux communautés de se rassembler dans les moments les plus critiques et les plus passionnés de leur existence, qu'il s'agisse d'une lamentation funéraire où ils pleurent leurs camarades tombés ou bien d'une extase révolutionnaire où ils rêvent les conditions d'un monde meilleur.

---

13 Dragan NEDELJKOVIĆ, « Pourquoi l'image du Christ dans *Les Douze* d'Alexandre Blok ? », *Revue canadienne de littérature comparée*, printemps 1976, p. 172. Sur le lien entre Maïakovski et Blok, voir aussi Nikolaj KHARDJIEV, Vladdimir TRENIN, *La culture poétique de Maïakovski*, trad. G. Conio, L. Yakoupova, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 228.

14 Ada ACKERMAN, « *Ivan le Terrible* ou la sacralisation de Staline », dans Kristian FEIGELSON (dir.), *Théorème*, n°8, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 97.

15 *Ibid.*, p. 97.



[fig. 223] Giotto, *Le Christ devant Caïphe* (Padoue, Église de l'Arena, 1306) [détail]
[fig. 224] Giotto, *La Crucifixion* (Padoue, Église de l'Arena, 1306) [détail]
[fig. 225] Giotto, *Allégorie de la Colère* (Padoue, Église de l'Arena, 1306) [détail]

[fig. 226] Sergueï M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine* (Photogramme, URSS, 1925)
[fig. 227] Alexandre Dovjenko, *Arsenal* (Photogramme, URSS, 1926)
[fig. 228] Bernardo Bertolucci, *Novecento* (Photogramme, Italie, 1976)

C'est ainsi que l'un des gestes de deuil et de colère de la séquence des funérailles du *Cuirassé Potemkine* – selon Georges Didi-Huberman, ces deux dimensions émotionnelles y sont effectivement traitées de concert par Eisenstein[16] –, la chemise arrachée par l'un des jeunes hommes présents devant le corps de Vakoulintchouk, se modélisera sur un archaïque rituel de deuil judaïque qui préconisait la déchirure du vêtement comme manifestation extérieure du déchirement interne provoqué par la perte du défunt[17]. Mais la survivance de cette ancienne gestuelle

[16] Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'Œil de l'histoire, 6*, Paris, Éditions de Minuit, 2016, pp. 275279.

[17] Voir Hélène NUTKOWICZ, *L'Homme face à la mort au Royaume de Juda. Rites, pratiques et représentations*, Paris, Éditions du Cerf, 2006, pp. 34-35.

au cœur du cinéma révolutionnaire soviétique devait s'y faire par la médiation, chrétienne, des fresques réalisées par Giotto dans l'Arena de Padoue, qui avaient intensément frappé Eisenstein[18] : au cœur de la chapelle des Scrovegni, le peintre italien avait déjà proposé à ce geste, outre son usage traditionnel par le grand-prêtre Caïphe réagissant au blasphème de Jésus **[fig. 223]**, la possibilité de passer de l'expression d'une détresse religieuse – les angelots qui volètent autour du Christ crucifié **[fig. 224]** – à celle d'une colère – l'allégorie de l'*Ira* **[fig. 225]** qui, filtrée par le tamis du cinéaste communiste, devait ressurgir plusieurs siècles plus tard sous la forme d'une rage éminemment politique **[fig. 226]**. Ce motif devait même devenir un geste filmique de résistance communiste à l'oppression contre-révolutionnaire ou fasciste, puisqu'on le retrouve chez d'autres cinéastes qui partagent, à bien des égards, le programme révolutionnaire du *Cuirassé Potemkine*, chez Alexandre Dovjenko (*Arsenal*, 1926) et Bernardo Bertolucci (*Novecento*, 1976) **[fig. 227-228]**.

[fig. 229] Diego Rivera, *La Libération du Péon* (Philadelphia Museum of Art, 1931)
[fig. 230] Giotto, *La Lamentation sur le corps du Christ* (Padoue, Église de l'Arena, 1306)

Six ans plus tard, Diego Rivera devait se souvenir de l'intérêt politique d'une telle réinterprétation de l'imagerie chrétienne, lui qui allait utiliser la *Lamentation* peinte par Giotto dans cette même chapelle de Padoue comme modèle pour sa *Li-*

[18] Le cinéaste russe Grigori Lipschitz, qui fut l'élève d'Eisenstein au VGIK de Moscou, raconte par exemple que ce dernier les initiait à la pratique du montage en repartant notamment des fresques de Giotto. Voir Ada ACKERMAN, *Eisenstein et Daumier. Des affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 232.

bération du Péon (1931), qui réactualise l'iconographie du martyre chrétien pour exalter la dimension tragique du combat mené par les ouvriers et les paysans au cours de la révolution mexicaine **[fig. 229–230]**. C'est ce fonds anthropologique propre au phénomène religieux, dépositaire d'un ensemble de puissances collectives parfaitement mobilisables dans une direction socialiste, que l'historiographie communiste, au-delà des analogies proposées par Engels ou Kautsky entre le christianisme en ses premières années d'existence et le mouvement ouvrier moderne, ne s'est pas rendu capable – ou a refusé – de voir. C'est là une autre des essentielles leçons que l'anthropologie culturelle conduite par Ernesto De Martino allait porter à la connaissance du marxisme européen, au tournant des années soixante, en le mettant face aux limites et aux contradictions de ses analyses du fait religieux.

**
*

Si, déjà chez Marx, se trouvait en germe le postulat d'un lien direct entre les productions religieuses de l'esprit humain et les modalités réelles de son existence dans un mode déterminé de production et de distribution[19], la plupart des études d'obédience marxiste ne sont pas allées jusqu'à véritablement appréhender comment les premières peuvent jouer le rôle de critiques du second. C'est à ce titre qu'Ernesto De Martino a porté un certain nombre de jugements très sévères sur l'historiographie religieuse marxiste, qu'il considérait comme « indéniablement infantile[20] » – c'est en ces termes également qu'il qualifiait les analyses marxistes du phénomène religieux dans la grande anthologie publiée en 1961 par Alessandro Bausani sur « *La religione nell'URSS* »[21].

Les raisons permettant d'expliquer cet infantilisme, selon lui, étaient au nombre de trois : d'abord, parce que le matérialisme historique est né au cours des violentes polémiques contre Hegel et les jeunes-hégéliens, et s'est ainsi trouvé fixé

---

[19] Voir Michèle BERTRAND, *op. cit.*, p. 44.

[20] Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 344.

[21] Voir l'introduction de Giordana CHARUTY au chapitre « Anthropologie et marxisme », dans *ibid.*, p. 323.

comme outil philosophique ayant pour essentiel fondement la critique de la religion ; ensuite, pare que l'historiographie marxiste du fait religieux s'est alors trouvée limitée, sauf quelques rares exceptions, aux analyses engelsiennes, préférant expliquer le succès du christianisme par son rapport singulier aux conditions économiques et matérielles plutôt que par les énergies sociales qu'il mettait en jeu ; enfin parce que le marxisme, ainsi entendu comme théorie révolutionnaire destinée à la transformation de la réalité sociale, s'est trouvé figé et vulgarisé au moment du combat soviétique contre l'alliance des Églises et de la bourgeoisie, et alors même que ces énergies – ses « fonctions historiques » – perdaient de leur pouvoir avec le désenchantement et la modernisation rationnelle des sociétés[22].

Entre les deux conceptions opposées du rôle de la religion, la thèse qui en fait une « valeur éternelle » de l'existence traditionnelle et celle qui y voit un indéniable « facteur de retard », une illusion qui ralentit les avancées de toute vie sociale, toutes deux insuffisantes à ses yeux, De Martino pouvait dès lors proposer la sienne : la religion comme « institution historique qui, dans certaines conditions socio-économiques, assume une fonction positive de réintégration et de médiation des valeurs culturelles[23] ». C'était, selon lui, toute l'erreur de Marx que d'avoir négligé cette dimension extrêmement salvatrice de l'horizon méta-historique constitué par le détour du symbolisme mythico-rituel, sur lequel se fonde toute liturgie et tout récit religieux, et d'être resté aveugle à « l'éthos fondamental » qui est à sa genèse.

C'est cette conception singulière des faits religieux qui devait conduire Ernesto De Martino, en effet, à la mise au jour de ce qu'il nommait « l'éthos du dépassement » *(ethos del trascendimento* : une « impulsion éthique à aller au-delà de toute situation donnée[24] »*)*, une énergie sociale, anthropologique, qui pousse les humains à construire un monde habitable collectivement, fût-ce par le biais du

---

[22] *Ibid.*, pp. 344-345.

[23] *Ibid.*, p. 346.

[24] Clara GALLINI, « Introduzione », dans *Id.*, *Morte e pianto rituale*, *op. cit.*, p. XXI (je traduis).

rite, du mythe ou de la religion[25]. Ses occurrences, bien au-delà de la foi, de la croyance ou de l'irrationalité de forces supranaturelles, étaient plutôt étudiées à l'aune essentielle du ressoudage communautaire qu'elles impliquent, et se voyaient dès lors envisagées comme de véritables outillages culturels de restauration existentielle que s'offrent des communautés marginales au moment de l'entrée en crise de leur « présence au monde », mais que doit également patiemment construire toute communauté, ou toute configuration politique ou socio-culturelle, qui entendrait promettre une quelconque existence collective – fût-elle envisagée sous le prisme du communisme ou du socialisme.

C'était le « danger », selon De Martino, de cette critique purement anti-religieuse, et du scepticisme froid qui l'accompagne souvent, que de n'avoir pas pris en compte cette fonction historique assumée, de tous temps, par la religion dans les communautés humaines, en permettant d'offrir un horizon de réintégration aux crises existentielles et endossant, dans de nombreux cas, « la voie nécessaire pour être au monde[26] ». À l'heure où, comme nous le verrons plus loin, l'affaissement de ces horizons devait plonger le monde occidental dans un chaos existentiel terrible et s'affirmer, selon l'anthropologue, comme l'une des caractéristiques les plus dramatiques de la modernité, l'ignorance de tels valeurs éthiques par une philosophie révolutionnaire professant pourtant l'avènement d'un règne communautaire de l'égalité et de la liberté était effectivement conçue comme véritablement périlleuse. De Martino, fervent lecteur de Gramsci, qui demandait à ce que la révolution sociale soit en même temps une révolution « spirituelle », plaçait le marxisme vulgaire en face de ses limites et de ses vanités : celles d'imaginer que la transformation du monde pourra se faire en négligeant l'éthos qui, pourtant, a toujours présidé, même sous ses formes religieuses, à l'édification et à la fortification des communautés humaines.

---

[25] Voir Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles, op. cit.*, notamment pp. 378-379.

[26] *Ibid.*, p. 348.

> Le fait d'avoir négligé cet éthos fondamental, résumait-il avec acuité, constitue la limite du marxisme, la raison de toutes ses insuffisances analytiques, de même que la faible importance donnée à la fonction positive du symbolisme mythico-rituel dans les sociétés divisées en classes, la méconnaissance de la fonction permanente de la vie symbolique (dans la société socialiste également), et enfin la croyance selon laquelle une science de la nature et une science de la société pourraient en tant que telles "remplacer" la religion, une fois réalisée la société sans classes.[27]

Ainsi, c'est la fonction positive et humaniste des institutions religieuses que la critique marxisante, dans sa grande majorité, aura été incapable de reconnaître, en ne prenant pas en compte la réintégration essentielle des crises que permet le symbolisme mythico-rituel, par le détour méta-historique qu'il implique : la société communiste soviétique, pour De Martino, en oblitérant ces fonctions positives, ne se serait pas moins montrée impuissante à supprimer les moments critiques de l'existence, auxquels elle tenterait de répondre par d'autres traits négatifs de sacralisation, de la bureaucratie au culte de la personnalité[28]. C'était donc enfin, toujours selon De Martino, l'une des « limites internes » du matérialisme historique, que de penser que la suppression de la société de classes bourgeoises mettrait immédiatement fin aux crises existentielles auxquelles les religions tentent d'offrir un horizon de réintégration, et de considérer que l'avènement de la société sans classes pourra se faire sans ce même *éthos* qui est au fondement des activités spirituelles humaines, « sans l'énergie *morale* pour transformer le monde de manière socialiste[29] ».

On mesure ce qui rapproche les critiques démartiniennes de l'analyse marxiste des religions et les propres limites que Pasolini lui-même a pointées dans son cinéma lorsque l'on se souvient de la fable franciscaine qui s'insérait au milieu du récit moderne d'*Uccellacci e Uccellini* (1966), et qui pointait la vacuité de toute révolte sociale incapable de s'adjoindre, aussi, les puissances du message religieux professé par le *poverello* **[fig. 80-81]**. Du reste, le poète et cinéaste s'est trouvé lui-

[27] *Ibid.*, pp. 350-351.

[28] *Ibid.*, p. 347.

[29] *Ibid.*, p. 350.

même placé face à ces limites de l'idéologie marxiste envers le fait religieux, et notamment en 1964 lors de la sortie de son adaptation cinématographique de *L'Évangile selon saint Matthieu*. La critique laïque de gauche – surtout en France, sous la plume par exemple d'un Michel Cournot qui, dans *Le nouvel observateur*, allait signer contre le film une diatribe « épouvantable et d'une vulgarité assez inexplicable[30] » – avait éreinté l'adaptation pasolinienne, avec une violence que Pasolini expliquait par son refus de percevoir l'identité socio-économique réelle, c'est-à-dire prolétaire, de son messie réactualisé :

> Je vois clairement le danger que je cours en France, expliquait-il en effet à Maria Antonietta Macciocchi : l'intellectuel français a du mal à reconnaître l'irrationalité, le moment de la faim du sous-prolétariat. Sa surdité, si justifiée soit-elle, le place aujourd'hui en dehors de la réalité historique du reste du monde. […] Pour un Français, c'est un film religieux, mais pour un prolétaire italien, il n'y a pas de d'ambiguïté. Le Christ est un sous-prolétaire, qui est accompagné de sous-prolétaires. Le rapport historique entre le Christ et le prolétariat existe, il n'aurait rien fait s'il n'avait été suivi par les prolétaires. Les pharisiens ne l'auraient pas tué. Et le prolétariat serait resté plongé dans les ténèbres de la surdité, si n'était intervenue la prédication révolutionnaire du Christ[31].

Pasolini se rendait compte, ainsi, d'à quel point le milieu intellectuel de la gauche française refusait d'accepter l'irrationalisme religieux ou, en des termes plus démartiniens, l'importance de cette fonction historique positive, réintégratrice, proposée aux peuples en crise par le symbolisme mythico-rituel. Pour lui, il n'y avait guère que Sartre qui, en France, avait compris l'intérêt pour toute culture de type rationnelle de dépasser cette limitation. Lorsqu'il sollicite justement sa rencontre à Paris, en 1964, juste après la projection publique de son *Vangelo*, c'est d'abord la nécessité d'une alliance entre le christianisme et le communisme qu'avec force conviction le cinéaste présentait au philosophe, à l'aune de cette religiosité qu'il plaçait également, comme on l'a vu, à la base de sa conversion au marxisme :

---

[30] René DE CECCATTY, *Le Christ selon Pasolini*, *op. cit.*, p. 50.

[31] Voir Maria Antonietta MACCIOCCHI, « Cristo e il marxismo. Ho assistito al dialogo tra Pasolini e Sartre sul *Vangelo* », *L'Unità*, 22 décembre 1964, p. 3. Cité dans *ibid.*, p. 51-53.

> Le catholicisme doit être capable […] de prendre en compte les problèmes de la société dans laquelle nous vivons ; de même que le marxisme doit être capable de faire face au moment religieux de l'humanité *(deve porsi di fronto al momento religioso dell'umanità)*. Il y aura toujours un moment irrationnel, religieux. L'amélioration de la sphère sociale *(il miglioramento dell'ambiente sociale)* placera le moment du problème religieux dans une perspective différente *(inquadrerà diversamente il momento del problema religioso)* : une fois l'oppression de classe terminée, l'homme seulement affrontera sa propre nature humaine […].[32]

Et en réponse, ce sont précisément les failles et les limites de l'historiographie marxiste en regard du fait religieux, telles que déjà mentionnées plus haut, qu'évoquera à son tour l'auteur de *La Nausée* :

> Il y a dans le marxisme des éléments chrétiens qu'il faut réassurer, et de même un mouvement qui se poserait comme non-chrétien a besoin de l'approfondissement de la doctrine chrétienne comme mythe. Le problème des révolutionnaires dans leur rapport avec leurs traditions ne peut pas être annulé. […] Un des vides du marxisme est l'interprétation du christianisme, et cela se relie au procès que l'on retrouve dans l'analyse marxiste. Marx lui-même n'a pas abordé la question, il l'a laissée à explorer par ses descendants, et à conduire jusqu'à son terme.[33]

* *
*

Il Vangelo secondo Matteo (1964), effectivement, me semble indissociable de telles considérations sur les limites de l'analyse marxiste face aux ressorts anthropologiques positifs du phénomène religieux repérés par Ernesto De Martino. D'abord parce que le tournage de ce film correspond, chez Pasolini, à une prise de conscience existentielle sur ces limites, et sur le fait que « le christianisme offre à notre horizon humain des solutions, des perspectives et des possibilités que le mar-

---

[32] Maria Antonietta MACCIOCCHI, *art. cit.*, p. 3 (je traduis).

[33] *Ibid.*, p. 3. Cité dans René DE CECCATTY, *Le Christ selon Pasolini*, *op. cit.*, pp. 313-314.

xisme se désintéresse de nous donner[34] ». Ensuite parce que le film, comme la plupart de ses références (le cinéaste, à de nombreuses reprises, mentionne par exemple le nom de Carlo Levi), est situé en Salente, dans les Pouilles et en Basilicate, suite aux repérages décevants effectués en Palestine : c'est donc aux couches paysannes de l'Italie méridionale – soit aux personnages même des recherches démartiniennes, et sur le terrain ethnographique même de la plupart de ses enquêtes – que Pasolini dévoue la tâche révolutionnaire pour laquelle, en 1964, il considère encore qu'elles sont prêtes : « En un moment ou le néo-capitalisme tente soit d'endormir les aristocraties ouvrières (dans une résignation qui n'a rien d'évangélique), soit de les amener à camper sur des positions dures […], il est évident que le problème du sous-prolétariat méridional se pose sous un jour nouveau : cette masse énorme, intacte, est mûre pour jouer le grand rôle historique qui lui revient.[35] »

Enfin, car ce premier grand mouvement du film, qui assigne cette mission révolutionnaire aux masses paysannes du Sud de l'Italie, ne va pas réactualiser, tant sur le plan fictionnel que politique, tout un imaginaire ethnologique dérivé, en droite ligne, des enquêtes démartiniennes auprès des couches les plus défavorisées de la péninsule italienne. L'ethnologie démartinienne a en effet joué comme le déclencheur d'une vaste production visuelle, qu'elle soit photographique ou cinématographique : ses enquêtes, d'abord, ont souvent été accompagnées par les appareils de personnalités chargées d'en enregistrer consciencieusement les images ; elles ont, ensuite, inspiré les voyages méridionaux d'un certain nombre de documentaristes. Cecilia Mangini n'était pas la seule à se rendre dans les Pouilles pour filmer les rituels de lamentation de Martano, suite à la lecture du livre écrit par De Martino à ce sujet : nombreux sont les autres photographes et cinéastes qui, du début des années cinquante jusqu'au tout début des années soixante-dix, ont eux aussi tenté d'enregistrer visuellement la résistance rituelle des populations marginales de l'Italie méridionale.

---

34 Pier Paolo PASOLINI, « Marxisme et christianisme », *Entretiens (1949-1975)*, *op. cit.*, p. 137.

35 Pier Paolo PASOLINI, *Vie nuove*, n°44, 46e année, 9 novembre 1961. Repris dans *Dialogues en public 1960-1965*, trad. F. Dupuigrenet Desroussilles, Paris, Les Éditions du Sorbier, 1980, p. 75.

Tous composent un ensemble de documentaristes qui ont même été nommés « *registi demartiniani*[36] », « cinéastes démartiniens », en raison des liens intimes que leur œuvre filmique tisse avec les théories forgées par l'anthropologie culturelle d'Ernesto De Martino : leurs films ont pour foyers ethnographiques le même monde paysan de l'Italie du Sud, où ils enregistrent les pratiques et les croyances magico-religieuses, les anciennes formes rituelles de deuil ou de lamentation de cette culture caractérisée par son extrême pauvreté ; ils s'affirment comme pièces cinématographiques versées au dossier de l'essentielle *Questione meridionale* sur la fracture socio-économique entre le Sud et le Nord de l'Italie ; enfin, ils font leur l'interprétation démartinienne qui voit la culture paysanne comme une façon spécifique d'être-au-monde plutôt que comme un reliquat irrationnel et superstitieux du passé[37].

La recherche anthropologique de De Martino s'est toujours accompagnée d'une pensée conjointe de l'image, notamment filmique, et de sa place et son rôle à la fois dans l'enquête ethnographique et dans la transmission des formes culturelles et rituelles parmi les populations pauvres : selon Clara Gallini, on lui doit également une indication inédite, « celle de l'opportunité d'une étroite collaboration entre la recherche scientifique et l'utilisation du médium cinématographique pour la soutenir[38] ». D'ailleurs, l'équipe réunie par De Martino durant l'été 1959, pour sa fameuse expédition sur les traces du tarentisme des Pouilles et de Salente, fut pour le moins nombreuse et, surtout, interdisciplinaire : outre un neuropsychiatre, un toxicologue et un psychologue, figuraient également les photographes Franco Pinna et Annabella Rossi, et les cinéastes Diego Carpitella et Gianfranco Mingozzi[39]. De Martino avait en effet pour projet la construction d'une « encyclopédie ci-

---

36 Voir par exemple Clara GALLINI, « Il documentario etnografico "demartiniano" », *La Ricerca Folklorica*, n°3, avril 1981, p. 26.

37 Voir Michaela SCHÄUBLE, « Ecstasy, Choreograph and Re-Enactment: Aesthetic and Political Dimensions of Filming States of Trance and Spirit Possession in Postwar Southern Italy », *Viusal Anthropology*, n°32, 2019, p. 37.

38 Clara GALLINI, « Il documentario etnografico "demartiniano" », *art. cit.*, p. 23 (je traduis).

39 Voir Jasmine PISAPIA, *Image et survivance en anthropologie visuelle. Ernesto De Martino et l'ethnographie interdisciplinaire*, Mémoire présenté à la Faculté des Arts et des Sciences (dir. P. Despoix), Université de Montréal, 2013, p. 29.

nématographique », inspiré des courts films éducatifs, d'origine anglophone, et très populaires en Europe depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, et dont la première entrée devait être le film de trois minutes, *Lamento funebre*, réalisé par Michele Gandin en 1954 avec des *lamentatrice* professionnelles du village de Pisticci, en Basilicate[40] **[fig. 231-232]** – preuve de la volonté démartinienne d'intégrer le film comme outil privilégié dans sa critique de l'ethnocentrisme et pour faciliter la compréhension de son analyse des faits magico-religieux comme stratégies de reprise d'initiative des communautés marginalisées.

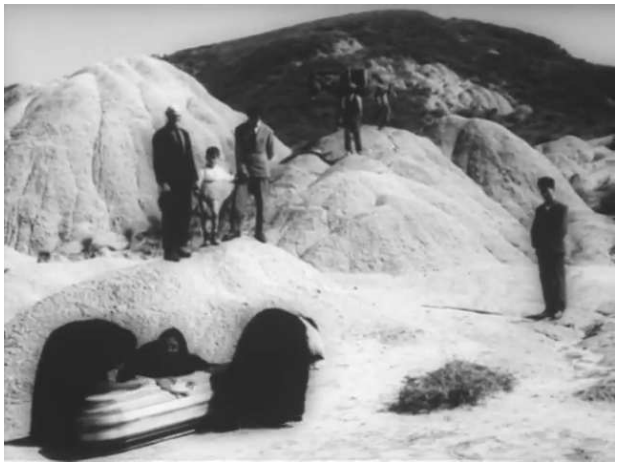
[fig. 231-232] Michele Gandin, *Lamento funebre* (Photogrammes, Italie, 1954)

En 1958, le cinéaste Luigi di Gianni devait également ajouter une scène de lamentation rituelle au cœur de son film *Magie lucanienne* (*Magia lucania)*, filmé dans le même village de Pisticci **[fig. 233-234]**. Jeune cinéaste, di Gianni souhaitait réaliser ce documentaire à partir des expériences de recherche ethnographique sur les rituels magico-religieux menées dans la région par De Martino, dont il sollicite la rencontre pour lui soumettre le projet. Ce dernier devait accepter avec enthousiasme et se montrer très satisfait du résultat, qui peut être considéré comme la première occurrence où l'anthropologie culturelle démartinienne collaborait avec le médium cinématographique :

> *Magia lucania* est la première œuvre documentaire née de la collaboration avec De Martino, et de l'union entre le cinéma et la recherche anthropologique. Le

[40] Voir *ibid.*, p. 27, et Michaela SCHÄUBLE, *art. cit.*, p. 38.

film représente les lamentations funèbres, une forme particulière du folklore religieux méridional, et les multiples rituels magiques du monde paysan, analysés par De Martino dans son ouvrage *Italie du Sud et Magie*. Bien que Di Gianni ait fait appel à des consultants démartiniens, il convient de noter que l'anthropologue n'a pas assisté directement au tournage, mais n'a vu le documentaire qu'après sa réalisation, non sans se montrer immédiatement satisfait […].[41]



[fig. 233-234] Luigi Di Gianni, *Magia lucania* (Photogrammes, Italie, 1958)

Le film est présenté la même année au festival de Venise, et cette scène de lamentation, en particulier, allait se trouver à l'origine d'une polémique que le cinéaste expliquait lui-même par le désintérêt des spectateurs italiens pour des sujets funèbres tels que la mort ou la pauvreté[42]. Du reste, l'intérêt démartinien pour l'apport d'œuvres audiovisuelles à sa recherche n'était pas sans comporter une telle volonté, critique, de bouleverser les habitudes filmiques de la petite-bourgeoisie italienne quant à la représentation du folklore méridional. Dans un essai publié en 1952, il se montrait très dépréciatif envers la représentation du folklore par le cinéma « réaliste » italien, coupable selon lui d'une dépiction superficielle, et incapable de rendre justice à la richesse pourtant séculaire de cet univers culturel :

---

41 Gabriella AVAGLIANO, *La Lucania nel documentario cinematografico. Cultura popolare e trasformazioni sociali dal secondo dopoguerra al miracolo economico*, thèse de doctorat (dir. P. Iaccio), Salerne, Università degli Studi, 2014-2015, p. 151. Cité par Vincenzo ESPOSITO, « Levi, Scotellaro e il cinema documentario lucano. Saggio di antropologia storica », *Forum Italicum*, vol. 50, n°2, 2016, pp. 971-972 (je traduis).

42 Voir Michaela SCHÄUBLE, *art. cit.*, p. 41.

> Lorsque le cinéma italien réaliste entre en contact avec le monde des paysans ou des pêcheurs, en particulier dans le Sud […], les choses deviennent problématiques. Après analyse, je vois cela comme la principale raison pouvant expliquer la superficialité avec laquelle le monde culturel des couches les plus arriérées du monde populaire italien est généralement abordé.[43]

[fig. 235-236] Diego Carpitella, *Meloterapia del Tarantismo* (Photogrammes, Italie, 1959)

L'influence de De Martino sur le cinéma ethnographique italien devait donc nécessairement se faire à l'aune de cette prise de position politique qui défend la population paysanne en lui offrant le rôle d'un véritable acteur, sous deux espèces : d'abord, les acteurs figuratifs de ces films tournés sur leurs terres ; ensuite, les acteurs politiques de leur propre libération culturelle[44]. Outre les rituels de lamentation, étudiés dans l'ouvrage *Morte e pianto rituale*, c'est également le tarentisme salentin qui devait ainsi devenir le sujet principal de plusieurs œuvres réalisées en accompagnement, ou en réaction à l'ouvrage démartinien sur *La Terre du remords*. En 1959, suite à l'enquête qui devait conduire au livre de 1960, Diego Carpitella réalisait *Meloterapia del Tarantismo* **[fig. 232-236]**, un court film de sept minutes présentant les différentes phases thérapeutiques de la danse, qui voyait ce rituel de possession méridional, pour la première fois, être documenté par des images en mouvement.

Mais c'est *La Taranta*, réalisé par Gianfranco Mingozzi en 1962, qui constitue l'œuvre cinématographique qui, aujourd'hui encore, reste la plus célèbre et la

---

43 Ernesto DE MARTINO, « Realismo e Folklore nel Cinema Italiano », *Film critica*, n°19, 1952, pp. 183-185. Cité dans *ibid.*, p. 45 (je traduis de l'anglais). Voir aussi Giordana CHARUTY, « Le moment néoréaliste de l'anthropologie démartinienne », *L'Homme*, n°195-196, 2010, pp. 247-280.

44 Voir Michaela SCHÄUBLE, *art. cit.*, pp. 44-45.

plus directement rattachée à l'ethnographie démartinienne **[fig. 237-240]** – à tel point qu'il est toujours coutume de penser que le cinéaste était présent lors du voyage de 1959 dans les Pouilles[45].

[fig. 237-240] Gianfranco Mingozzi, *La Taranta* (Photogrammes, Italie, 1962)

Le film en effet suit de manière extrêmement minutieuse la structure théorique et narrative du livre de De Martino : d'abord, il présente le phénomène en suivant parfaitement l'interprétation démartinienne, qui y voyait le résultat de difficultés socio-économiques, la mise au jour d'un ensemble de conflits réprimés, et enfin une cruciale stratégie existentielle permettant aux populations pauvres de réparer leur situation tourmentée ; il le re-situe ensuite sur l'essentielle carte de la sphère folklorique et traditionnelle ; il termine enfin en rejoignant le pessimisme démartinien quant à sa lente désagrégation et à sa potentielle disparition pro-

45 Sur ce film, voir Jasmine PISAPIA, *op. cit.*, pp. 27-29.

chaine[46]. Mingozzi, pourtant, a tourné le film deux ans après l'enquête de De Martino : à l'instar de Cecilia Mangini, il part pour les Pouilles en 1961 suite à la lecture du manuscrit, sur le point de paraître à Milan chez Il Saggiatore. Pour Clara Gallini, ce documentaire est d'ailleurs celui où les deux intentions, celles du cinéaste et celle de l'ethnologue, sont le plus indiscernables[47].

L'anthropologie culturelle démartinienne s'affirmait ainsi comme la base théorique d'où allait s'élaborer un véritable genre cinématographique, soit un cinéma ethnologique marqué par une position doublement critique : d'abord, contre le cinéma traditionnel et commercial, qui ne parvenait à approcher les difficiles conditions de vie des classes subalternes que sous l'angle unique du « mélodrame moralisateur », via la mystification de leurs rituels religieux et la « romantisation » de leurs coutumes sociales[48] ; ensuite, contre l'inégale répartition des richesses et de l'industrialisation agencée par le système politico-économique italien au cœur du mal-nommé miracle économique. La plupart de ces *registi demartiniani*, en effet, font preuve d'une incoercible volonté de s'inscrire eux-mêmes à l'intérieur du projet politique de De Martino, se laissant guider par ses théories sur la compréhension des rituels de possession et des pratiques magico-religieuses comme « moyens de faire face à la marginalisation sociale et économique des classes subalternes[49] ».

La photographie a également joué un rôle crucial dans la pratique démartinienne de l'enquête ethnologique. La grande majorité des voyages effectués entre 1952 et 1959 ont été accompagnés par Franco Pinna, qui est dès lors passé à la postérité comme le photographe « officiel » de l'anthropologie de De Martino. Mais il fût loin d'être le seul : Arturo Zavattini, le fils du scénariste connu pour son travail dans la plupart des œuvres phares du néo-réalisme italien, fut le premier à accompagner l'ethnologue en juin 1952, dans la région de Tricarico. Puis c'est Ando Gilardi qui fut convié à participer à l'enquête de 1957 sur les guérisseurs de Lucanie ; il est l'auteur d'une grande partie des images qui illustrent la première

---

46 Michaela SCHÄUBLE, *art. cit.*, p. 44.

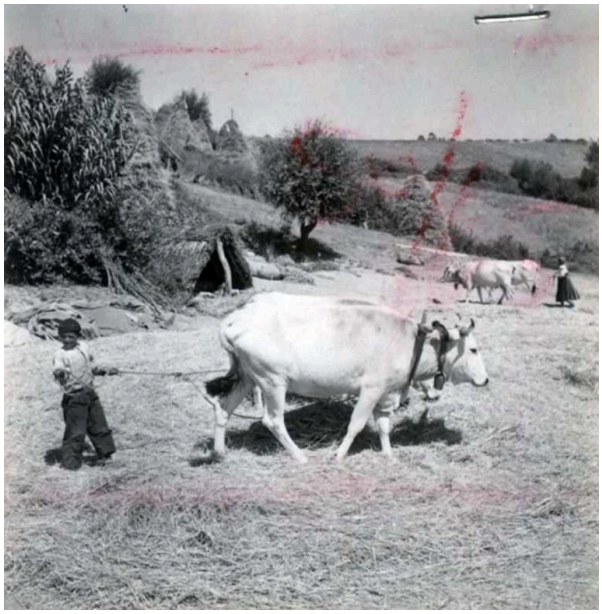
47 Clara GALLINI, « Il documentario etnografico "demartiniano" », *op. cit.*, p. 26.

48 Michaela SCHÄUBLE, *art. cit.*, p. 40.

49 *Ibid.*, p. 51.

édition italienne d'*Italie du Sud et Magie*[50]. Le séjour lucanien de juillet à août 1956 laissera, par exemple, une documentation gigantesque, composée de plus de 300 photographies **[fig. 241-242]**, qui documentent de nombreux aspects de la vie paysanne, du labeur agricole aux processions religieuses de la Madonna di Pierno, en passant, bien sûr, par les lamentations rituelles[51].

> Ce parcours rapide des cinéastes et photographes, résume parfaitement Jasmine Pisapia, permet de mieux comprendre comment [De Martino] a pu être considéré comme le père de l'anthropologie visuelle italienne, dans la mesure où d'innombrables photographies sont rattachées à ses recherches et où plusieurs films suivent les jalons de sa bibliographie – sortes d'"échos" filmiques aux œuvres clés […]. Plusieurs mouvements créateurs sont donc perceptibles : de l'image au texte, puis du texte vers l'image, autant de médiations qui contribuent à la circulation d'une iconographie à la fois partagée et hétérogène.[52]



[fig. 241] Franco Pinna, *Provini, San Fele* (Photographie, Italie, 1956)
[fig. 242] Franco Pinna, *Provini, San Cataldo* (Photographie, Italie, 1956)

---

[50] Pour les informations sur les accompagnements photographiques des enquêtes démartiniennes, voir Jasmine PISAPIA, *op. cit.*, pp. 23-24.

[51] *Ibid.*, p. 27.

[52] *Ibid.*, p. 24.

[fig. 243] Franco Pinna, *Fattucchiera di Colobraro, Basilicata* (Photographie, Italie, 1952)
[fig. 244-245] Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogrammes, Italie, 1964)

[fig. 246-247] Luigi di Gianni, *Nascita e morte nel meridione* (Photogrammes, Italie, 1959)
[fig. 248-249] Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogrammes, Italie, 1964)

[fig. 250-251] Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogrammes, Italie, 1964)
[fig. 252] Franco Pinna, *San Fele, Santuario della Madonna di Pierno* (Photographie, Italie, 1956)
[fig. 253] Franco Pinna, *Provini, Castelsaraceno-Lauria* (Photographie, Italie, 1956)

Je propose effectivement de voir dans ces plusieurs centaines d'images, produites par Mario Carbone ou Ernesto Triccani sur le plan photographique, et par Luigi di Gianni, Lino del Fra ou encore Gianfranco Mingozzi sur le plan cinématographique, un imaginaire théorique et socio-politique tout comme une iconographie ethnologique dans lesquels il est certain que Pier Paolo Pasolini lui-même a puisé pour composer les images de son adaptation filmique du récit évangélique de saint Matthieu : les photographes et cinéastes « démartiniens » ont contribué, me semble-t-il, à la production d'un véritable fonds anthropologique et iconographique de la vie complexe des classes subalternes de l'Italie méridionale, qui a re-

cueilli à la fois les images de leurs pratiques religieuses et la méthode de leurs protestations sociales et politiques.

[fig. 254] Ando Gilardi, *Braccianti del Ferrarese* (Photographie, Italie, c. 1959)
[fig. 255] Luigi Di Gianni, *Magia lucania* (Photogramme, Italie, 1958)

[fig. 256-257] Franco Pinna, *Il Gioco della falce* (Photographies, Italie, 1956)
[fig. 258-261] Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogrammes, Italie, 1964)

Au moment d'adapter sur leur territoire même un texte religieux qui devait, en même temps, leur offrir une décisive mission révolutionnaire pour les temps à venir, nul doute que le poète et cinéaste ait songé à la grande entreprise politique et anthropologique, menée au moment même par l'ethnologue dont il suivait assidûment les travaux et qu'il avait eu l'occasion de rencontrer dès 1959. D'un côté, les photographies prises par Franco Pinna sur le *gioco della falce* – ce rituel agraire des champs lucaniens **[fig. 256-257]** – ou les photogrammes tirés des films de Michele Gandin sur les lamentations rituelles méridionales – que De Martino, faut-il le rappeler, n'hésitait pas à re-situer au sein d'une histoire figurative qui a le pleur marial au pied de la croix comme l'un des ultimes archétypes religieux[53] – agissent ainsi comme les référents anthropologiques du prolétariat paysan pré-chrétien, ou des larmes versées par Marie, filmés par Pasolini dans *L'Évangile* **[fig. 241-261]**.

Les groupes de paysans lucaniens photographiés par Ando Gilardi ou filmés par Luigi di Gianni permettent également d'affirmer la volonté pasolinienne de réactualiser et de réaliser le drame évangélique dans les terres même de l'ethnographie démartinienne, et d'offrir son Christ révolutionnaire à ses sujets même : ce sont eux qui, au fond, peuvent être conçus comme les personnages du *Vangelo*. De l'autre côté, donc, les images pasoliniennes agissent comme l'actualisation politique de cet imaginaire ethnologique. Car Pasolini, en accompagnant le premier prêche christique aux paysans d'un chant russe marqué par son utilisation durant la révolution, offre à son récit religieux une courbure résolument marxiste : il s'agit de rendre au récit raconté par l'Évangile des chrétiens la part historique qu'il doit mener dans le processus de l'émancipation et de libération des couches paysannes et sous-prolétaires. Comme on le verra plus loin, c'est en effet le second grand mouvement du film que d'accoler à cette promesse politique d'une lutte des classes victorieuse, destinée aux populations agricoles marginalisées et supposée mettre un terme à leur oppression sociale, à leur exploitation économique et leur isolement culturel, une seconde promesse messianique censée, quant à elle, les réintégrer enfin comme acteurs de l'histoire.

---

53 Voir les dernières pages de l'atlas figuratif dans Ernesto DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, *op. cit.*, pp. 372-377.

Les images-lucioles étudiées ici sont indissociables de ce tournant anthropologique insufflé, entre autres, par les recherches ethnographiques d'Ernesto De Martino auprès des classes les plus marginalisées et opprimées de l'Italie méridionale : elles devaient en effet attirer une attention cruciale sur le rôle essentiel, social, culturel et au fond politique, des croyances, des rituels et des images d'origine religieuse pour toute reprise d'initiative sur une situation de détresse politiquement et économiquement déterminée. Cette revalorisation politique du religieux, au cœur de l'anthropologie culturelle démartinienne – c'est là son second apport, décisif pour la perspective qui est la nôtre –, allait en outre s'accompagner d'une pensée capitale de l'image où les notions de « survivance » – entendue en son sens warburgien – et de « force du passé » – selon, cette fois, sa signification pasolinienne – devaient jouer un rôle prépondérant.

3) Ernesto De Martino : une ethnologie de la disparition et une « anthropologie des survivances »

> Ainsi, […] la lamentation funèbre folklorique est soit un document permettant de reconstituer […] la lamentation funèbre des antiques civilisations religieuses du monde méditerranéen […] ; soit l'indice d'une série "d'incidents" instructifs auxquels fut exposée la civilisation chrétienne, quand elle voulut modeler les coutumes selon sa propre idéologie funéraire, incompatible avec la lamentation rituelle de l'Antiquité, incidents qui eurent pour conséquence que, dans les Passions populaires, la Mère de Dieu, assume certains traits des pleureuses antiques.
>
> — Ernesto DE MARTINO, *La Terre du Remords* (1961)

Dans les années soixante, donc, un pan entier du marxisme se voyait soumis à un véritable tournant anthropologique, qui diffère de l'inflexion similaire qui a pu lui être donnée par des ethnologues français tels que Claude Meillassoux ou Emmanuel Terray. S'il est toujours question de concilier la pratique du terrain et l'engagement politique, il ne s'agit plus de mettre certains aspects économiques de la philosophie marxiste à l'épreuve de certains territoires coloniaux éloignés – par exemple, en analysant la société Abron comme la combinaison d'un mode de production esclavagiste et d'un mode de production par tribut prélevé sur les paysans par l'aristocratie guerrière[1] –, mais de voir dans certains motifs culturels, au premier chef desquels se trouvent des formations rituelles ou religieuses, l'expression d'une reprise d'initiative politique. Fortement dynamiques, quoiqu'extrêmement précaires puisque toujours menacées de disparition, celles-ci sont l'outil socio-culturel de résistance que se sont patiemment construit des peuples miséreux pourtant localisables au cœur même des sociétés capitalistes développées.

---

[1] Voir Emmanuel TERRAY, *Une histoire du royaume Abron du Gyaman. Des origines à la conquête coloniale*, Paris, Éditions Karthala, 1995.

Rites, gestes et manifestations culturelles ne sont plus envisagées seulement comme les produits de situations économiques ou de systèmes de production déterminés mais également, de façon beaucoup plus sensible, comme les émanations fragiles d'humbles résistances à un conflit existentiellement meurtrier – émanations qu'il s'agit dès lors d'étudier, de consigner, mais avant tout de sauvegarder. Cette inflexion rejoint les préoccupations qui se laissent voir dans la production filmique et polémique de Pier Paolo Pasolini : s'il s'agit bien de se rendre attentif à tout un ensemble de manifestations gestuelles et religieuses pour atteindre leur signification politique, le tournant n'est pas seulement anthropologique ; il est également élégiaque, car ce à quoi l'on assiste dans ce singulier miroir, c'est aussi l'assassinat moderniste et rationnel de mondes culturels entiers, et leur inexorable disparition.

De là découle, en premier lieu, l'importance capitale de l'image chez un anthropologue tel que De Martino : d'abord parce que l'*éthos* vital qui est au fondement de telles expressions culturelles doit servir d'essentielle propédeutique pour la lutte contre les dérèglements des sociétés capitalistes, mais aussi parce que leur extrême précarité invite à la sauvegarde de ces documents anthropologiques fragilisés, et d'en constituer la précieuse « archive » :

> Cette confrontation à la mort ne fait-elle pas toujours partie du spectre de l'archive ? L'anthropologie n'est-elle pas teintée de ce désir de pallier aux disparitions de peuples, dont la plupart sont déjà éteints ? Le deuil est peut-être ce que l'archive occulte et génère à la fois, lorsque dans une consignation elle sauvegarde une série et laisse mourir le reste, procédant à la nécessaire pratique de ce que les archivistes nomment "art de la destruction".[2]

Cette volonté de sauvegarde est à considérer comme le corollaire de la dense histoire culturelle, anthropologique et existentielle dont tout geste est aussi le dépositaire, et dont Aby Warburg a offert l'appareillage conceptuel dans le champ de l'histoire de l'art. Ernst Gombrich a rappelé, d'ailleurs, l'influence implicite de l'ethnologue Adolf Bastian sur la méthodologie warburgienne, dont les travaux pionniers sur la psychologie humaine procédaient également d'une telle urgence

---

[2] Jasmine PISAPIA, « Archives du pathos : Ernesto De Martino et la survivance », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°18, 2011, p. 69.

face à la disparition de certaines cultures marginales : « Les cultures autochtones étaient en déclin dans le monde entier, résume Gombrich, et si l'on ne recueillait pas sur-le-champ la documentation nécessaire à l'étude de l'homme primitif, elle serait irrémédiablement perdue.[3] »

Pasolini lui-même n'a pas manqué de faire sien ce paradigme où tout motif gestuel ou thématique n'a de sens qu'à être réintégré dans la longue généalogie mémorielle ou historique de laquelle il provient – « Rien ne meurt jamais dans une vie, disait-il en effet. Tout survit. Nous sommes à la fois des vivants et des survivants. De même, toute culture est toujours un tissu de survivances[4] » –, et il n'a pas manqué non plus de reconnaître la dimension résistante, politique ou révolutionnaire, que peut ainsi prendre chaque strate de vie posthume de tout passé qui survit : dans un article des *Écrits corsaires*, précisément au sujet de l'histoire propre au monde paysan, les deux termes de « résistance » et de « survivance » se trouvent directement associés[5]. Mais c'est bien du côté des recherches et des théories conduites et forgées par Ernesto De Martino, sur le champ disciplinaire de l'anthropologie culturelle, que la théorie warburgienne des survivances a pu trouver, sur le plan ethnologique, son écho le plus fécond.

* *
*

La théorisation du concept de *Nachleben* par Warburg, par ailleurs, doit beaucoup au dialogue constant que l'historien de l'art de Hambourg n'a cessé de tisser avec les théories forgées, de leur côté, par un certain nombre d'anthropologues : Franz Boas, pour la mise en relation des cultures éloignées avec le monde occidental, ce qui devait le conduire à l'ouverture de l'histoire de l'art aux disci-

---

3 Ernst H. GOMBRICH, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle* (1970), trad. L. d'Azay, Paris, Klincksieck, 2015, p. 99.

4 Pier Paolo PASOLINI, *Vie nuove*, n°47, 16e année, 30 novembre 1961. Repris dans *Dialogues en public*, *op. cit.*, p. 82.

5 *Id.*, « Étroitesse de l'histoire et immensité du monde paysan » (1947), *Écrits corsaires*, trad. P. Guilhon, Paris, Flammarion, 2009, p. 87.

plines connexes de l'ethnologie et de l'anthropologie, dans le but de saisir la signification ultime du style artistique[6] ; Edward B. Tylor, pour son essentielle notion de *survival*[7], matrice anthropologique du *Nachleben* qui devait conduire Warburg à voir dans la survivance bien plus que la seule reprise en main d'un héritage culturel ou figuratif[8] ; et jusqu'à Charles Darwin, dont quelques lignes tirées de *The Expression of Emotions in Man and Animals* sur la continuité des émotions extrêmes auraient allumé dans l'esprit de Warburg une flamme qui ne devait s'éteindre que lors de sa théorisation de la notion de *Pathosformel*[9]. Quoi qu'il en soit, si nombreux sont les auteurs à avoir voulu faire d'Aby Warburg le plus anthropologue des historiens de l'art, il faudra, en retour, considérer Ernesto De Martino comme le plus warburgien des anthropologues, tant dans sa pratique que dans sa conception de l'image, du mythe et du rite.

L'iconologie warburgienne, en effet, reste tributaire d'un véritable tournant anthropologique qui vit l'historien de l'art, dans les toutes dernières années du XIX^e^ siècle, confronter les matériaux plastiques de l'art occidental renaissant avec l'altérité d'un matériel ethnographique, celui des rites religieux et apotropaïques d'une autre culture. En 1895, Aby Warburg se rend au Nouveau-Mexique, sur le territoire des Indiens hopis ; un voyage initiatique précédé par la rencontre de Franz Boas (qui proposait déjà l'ouverture de l'anthropologie à d'autres disciplines voisines : géologie, archéologie, etc.) au Smithsonian Institute de New York, et qui va marquer le véritable tournant anthropologique de l'iconologie warburgienne[10]. Sur les terres de la Mesa Verde, Warburg assiste aux rituels des fêtes indiennes et

---

6 Voir Philippe-Alain MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement* (1998), Paris, Macula, 2012, p. 194 et suiv.

7 Voir Edward B. TYLOR, *Primitive Culture* (1871), Londres, John Murray, 1873, notamment p. 21 (l'importance du concept de *survival* pour tracer les avancées civilisationnelles de l'humain) et p. 136 (à propos des domaines du folklore et des « arts occultes », notions, comme on sait, chères à Warburg).

8 Sur le lien Warburg/Tylor, voir Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, pp. 51-60.

9 Voir Carlo GINZBURG, *Peur révérence terreur. Quatre essais d'iconographie politique*, trad. M. Rueff, Paris, Les Presses du Réel, 2013, pp. 8-9.

10 Sur la rencontre de Warburg avec Boas, et l'influence de ce dernier sur l'iconologie warburgienne, voir le passionnant article de Claude IMBERT, « Warburg, de Kant à Boas », *L'Homme*, n°165, 2003, pp. 11-40.

aux danses païennes exprimant leurs sentiments religieux, observe la façon dont les symboles se transforment et se transmettent, et accède par ce biais à une compréhension plus élargie de la psychologie d'une Renaissance italienne encore fortement teintée de paganisme. Le rituel du serpent, étudié au Nouveau-Mexique à la toute fin du XIX^e^ siècle, vient ainsi constituer le vecteur d'une nouvelle conception des images et de leur formation : Warburg se rend compte de leur rôle actif et essentiel dans la survie du groupe social et le maintien de sa subsistance, de leur cruciale fonction culturelle et sociale dès lors qu'elles sont insérées « dans le cadre des mesures destinées à assurer la survie matérielle de la communauté[11] », puisque l'action du rituel consiste bien, tout entière, en une intervention protectrice et apotropaïque visant à transformer le cours de la réalité et à éloigner les forces négatives de la nature.

C'est la notion de « survivance » qui, ensuite, viendra s'installer comme le motif essentiel de l'approche anthropologique warburgienne des images de l'art occidental. Cette notion permet en effet d'introduire une très forte dimension anthropologique dans l'iconologie et l'histoire de l'art, puisqu'elle permet désormais de penser l'image au titre de « phénomène anthropologique total[12] » : en effet, le concept de *survivance* inaugure de nouveaux rapports propres aux images, qui ne se tissent plus seulement avec l'esthétique, le style ou les courants, mais également, et surtout, avec les faits culturels et sociaux qui ont présidé à leur production. En se penchant non plus uniquement sur la forme ou la signification d'une image, mais en outre sur sa « vie posthume » et sa transmission, Warburg faisait de celle-ci « une cristallisation, une condensation particulièrement significative de ce qu'est une ''culture'' à un moment de son histoire[13] ».

Cela veut dire, au fond, qu'on ne peut en aucun cas délier l'image des volontés et des actions, des craintes et des désirs, de « l'agir » des membres de la société

---

[11] Karl SIEREK, *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*, trad. P. Rusch, Paris, Klincksieck, 2009, p. 27.

[12] À l'instar du « fait social total » théorisé par Marcel Mauss, capable de prendre en charge la plupart des dimensions, économiques, sociales, culturelles, etc., d'une société. Voir Marcel MAUSS, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1923-1924), Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 274.

[13] Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante*, *op. cit.*, p. 48.

qui la produisent, ni du réseau de connaissances particulières à cette époque, ni, enfin, de l'efficience magique – ou politique, comme on l'a vu dans le premier chapitre de cette étude – qui a pu lui être accordée[14]. « Ainsi, résume à juste titre Georges Didi-Huberman, le point de vue historique, qui décrit les *transformations* subies par les *Pathosformeln*, ne pouvait-il pas se passer d'un point de vue anthropologique seul capable de décrire la *ténacité* des mêmes formules.[15] » Ce positionnement méthodologique face aux images permettait également à Warburg une émancipation de l'ethnocentrisme qui, trop souvent, oppose les cultures traditionnelles et les sociétés modernes, pour finalement restituer toute la complexité de leurs confrontations potentielles : « Sans l'étude de leur culture primitive, disait-il en effet à propos de ses hôtes en pays hopi, je n'aurais jamais été en mesure de donner un fondement élargi à la psychologie de la Renaissance.[16] »

Les survivances, ces cristallisations d'une émotion pathétique en une forme gestique visuelle que Warburg guettait dans les images de l'art, étaient donc les objets d'une recherche qui, tout à la fois, tentait de saisir les lois constitutives de l'expérience humaine face à l'appréhension d'un monde toujours angoissant, mais également les modalités rituelles, formelles, gestuelles ou cérémonieuses qui président à la protection et à la sauvegarde des groupes humains face à cette inquiétude – recherches menées par un « historien-sismographe [qui] enregistre tacitement les symptômes du temps[17] », les ondes de choc et les séismes qui le traversent. L'image possède donc, pour Warburg, cette même fonction dynamique, rédemptrice, salvatrice et socio-culturelle que De Martino offrait également à ce qu'il nommait « l'éthos du dépassement », cet élan moral et vital qui permet à l'homme d'engager un véritable « agir » communautaire, culturel et social, lui offrant la possibilité de rendre le monde domestique, c'est-à-dire, au fond, pensable et habitable[18].

---

[14] *Ibid.*, p. 49.

[15] *Ibid.*, p. 225.

[16] Aby WARBURG, lettre à James Mooney datée du 17 mai 1907, cité dans *ibid.*, p. 356.

[17] *Ibid.*, p. 124.

[18] Voir Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 378 et suiv.

L'historien de l'art hambourgeois, à l'instar de l'ethnologue napolitain, pensait que toute création artistique venait nécessairement s'insérer dans l'intervalle ouvert par cet acte fondateur de toute civilisation qu'était selon lui « la création d'une distance consciente entre soi et le monde extérieur[19] ». Pour Warburg, l'art devait être aussi appréhendé au titre d'instrument d'orientation, comme un outil intermédiaire entre le chaos de l'angoisse du monde et le sage équilibre de la jouissance esthétique[20]. C'est d'abord sur cette conception similaire du processus civilisationnel, au cœur duquel les images jouent un rôle prépondérant, et tout entier dominé par la lutte difficile de l'humanité contre les peurs et les incertitudes qui président à son insertion dans le monde, qu'il convient de rapprocher les pensées warburgienne et démartinienne. Là où la science de la culture forgée par Warburg, dont l'objectif n'était rien de moins que de parvenir à un « diagnostic de l'homme occidental[21] », n'a jamais cessé de mettre au jour les polarités et les conflits culturels, également reflétés par les images, entre les deux domaines de la peur magique primitive et de la réflexion rationnelle[22], la science anthropologique que conduisait De Martino n'est jamais allée, quant à elle, sans mettre l'accent sur le « drame historique » vécu par les populations défavorisées, au cœur de leurs complexes psychopathologiques, et auquel ils tentaient de répondre par le symbolisme mythico-rituel des images et des liturgies magico-religieuses[23]. L'anthropologue italien considérait en effet l'expérience humaine, quelle qu'elle soit, comme incessamment insérée dans une situation de crise constante, en lutte permanente pour le maintien de sa présence au monde.

> Il s'agit d'un dynamisme sans fin, résume Marcello Massenzio, car le dépassement de la naturalité ne s'accomplit jamais une fois pour toutes mais représente,

---

19 Aby WARBURG, « Introduction à l'Atlas Mnémosyne », *L'Atlas Mnémosyne*, trad. R. Recht, Paris, L'Écarquillé, 2012, p. 54.

20 Là-dessus, voir Maurizio GHELARDI, *Aby Warburg et la "lutte pour le style"* (2012), trad. J. Nicolas, Paris, L'Écarquillé, 2016, p. 23.

21 Ernst GOMBRICH, *op. cit.*, p. 34.

22 *Ibid.*, p. 204.

23 Voir Ernesto DE MARTINO, *Le monde magique*, *op. cit.*, notamment p. 190.

> au contraire, un travail permanent qui ne saurait connaître d'interruptions puisque, sans arrêt, se présentent de nouvelles situations objectives qu'il faut à nouveau transcender et traduire en termes de valeurs.[24]

Cette communauté d'approches devait se lire, notamment, sur la façon qu'ils ont eue, réciproquement, d'appréhender certains phénomènes magiques ou rituels. Aby Warburg proposait ainsi de rendre aux croyances religieuses de ce que l'on nommait encore « cultures primitives » leur caractère de véritable « rapport à la vie » voire même, en des termes qui rappellent l'analyse gramscienne de la culture populaire relue par De Martino, de « vision du monde » : en réduisant la tension phobique du serpent au bénéfice de sa surdétermination symbolique, les hopis, au fond, parviennent à restreindre le champ laissé à la peur et à la soumission face aux forces naturelles qui menacent leur existence[25].

Cette conception allait le conduire vers une critique de l'ethnocentrisme dominant, et de sa « conception du monde scientifico-naturaliste » qui présuppose, en partant de lois naturelles prédéterminées, qu'est impossible l'effective transformation d'un homme en élément végétal, animal ou minéral. Il souhaitait en revanche se rendre sensible à la « conception magique du monde » que laissent percevoir des phénomènes magico-religieux tels que le rituel du serpent en pays hopi, cette conception magique qui croit bien plutôt « que les limites entre l'homme, la plante, l'animal et le minéral sont fluctuantes, de sorte qu'il est possible à l'homme d'établir, à travers une connexion arbitraire, un rapport entre l'être organique étranger et d'influer sur son devenir[26] ».

Il s'agissait au fond de voir dans le symbolisme mythico-rituel tel qu'utilisé par les Hopis un véritable processus culturel d'orientation, sous-tendu entre pensée

---

[24] Marcello MASSENZIO, *art. cit.*, p. 55.

[25] Voir Aby WARBURG, *Le Rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo* (1923), trad. S. Müller, P. Guiton et D. H. Bodart, Paris, Macula, 2003, p. 77 et suiv. Dans un essai récent, David Freedberg a proposé d'écorner quelque peu l'image de cette conférence « idolâtrée » par la plupart des exégètes warburgiens, en brossant le portrait d'un Warburg maladroitement complaisant envers les Hopis et totalement incapable de percevoir la violente lutte sociale dont Oraibi était le théâtre alors même qu'il s'y était établi en 1895. Voir David FREEDBERG, « Le masque de Warburg : une étude sur l'idolâtrie », dans Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image II. Anthropologie du visuel*, Dijon, Les Presses du Réel, 2015, pp. 103-130.

[26] Aby WARBURG, *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli Indiani dell'America del Nord*, Turin, Aragno Editore, 2006, p. 78. Cité par Maurizio GHELARDI, *op. cit.*, p. 159.

logique et causalité magique, preuve de la situation hybride qu'ils expérimentent et en même temps du dynamisme de leur culture. C'est précisément d'une manière similaire que De Martino, pour sa part, avait approché le « *mondo magico* » des sociétés primitives, puis plus tard celui des couches populaires méridionales de la péninsule italienne. Il considérait en effet, on l'a vu, que le regard européen dominant, fruit d'une « présence au monde » absolue et assurée, était absolument incapable d'appréhender la réalité civilisationnelle de ces croyances, rituels et phénomènes magiques : considérés en regard de la sphère culturelle dans laquelle ils voient le jour, et non à l'aune de la seule réalité occidentale, ces derniers sont exclusivement réels et s'affirment comme le produit culturel d'individus tentant de négocier sans cesse leur « présence au monde », au sein d'un univers où celle-ci n'est jamais définitivement garantie[27].

On l'a vu, c'est cette conception singulière des faits magiques et religieux qui devait conduire De Martino à la mise au jour de l'éthos du dépassement, l'énergie qui pousse les humains à élaborer des formes collectives d'être-au-monde, fût-ce par le rite, le mythe ou la religion – ces derniers, bien au-delà de la croyance ou de l'irrationalité, étant dès lors envisagés comme outillages culturels de restauration existentielle que s'offrent des communautés marginales – ou simplement placées en situation critique – lorsque leur « présence au monde » entre en crise, et étudiés à l'aune essentielle du ressoudage communautaire qu'ils impliquent et pour lequel ils sont convoqués.

Ayant pris conscience de l'importance existentielle cruciale de ces formes gestuelles ou rituelles, ainsi entendues comme « formes de résolution culturelle », De Martino devait ensuite ne pas cesser d'avertir ses contemporains quant à leur affaissement au sein des sociétés rationnelles modernes, techniques et scientifiques, incapables d'offrir les outils adéquats pour les renforcer[28] – j'aurai l'occasion de le développer dans le chapitre suivant. L'anthropologue lisait notamment dans l'œuvre de D. H. Lawrence l'un des témoignages littéraires et culturels de l'affais-

---

[27] Ernesto DE MARTINO, *Le Monde magique*, *op. cit.*, p. 90 et suiv.

[28] Voir notamment ce court article où De Martino appréhende un faits-divers contemporain, survenu en Suède, à la lueur de telles considérations : *Id.*, « Fureurs suédoises », *Gradhiva*, n°32, 2002, pp. 65-70.

sement contemporain de ce lien fondamental au cosmos : l'écrivain britannique, dans son dernier ouvrage sur *L'Apocalypse* johannique, regrettait en effet la perte moderne du soleil et des planètes cosmiques des anciens sous les coups de leur banalisation scientifique[29]. De Martino pouvait ensuite tenter de prévenir des dangers que comportait, pour ce vital « éthos du dépassement » qui permet à l'homme de s'orienter dans un monde menaçant, le remplacement moderne d'Hélios par « le soleil stupide de l'astronomie[30] ».

C'est ensuite autour de cette conscience prégnante de la dangerosité des nouvelles techniques modernes pour l'être-au-monde de l'humanité – ou, tout du moins, et dans une veine romantique et benjaminienne, cette conscience du fait que le progrès n'est pas seulement vecteur de bien-être ou d'amélioration des conditions de vie, mais qu'il peut également s'accompagner de problématiques néfastes quant à l'existence de ceux qui vivent sous son sceau – qu'il convient de rapprocher ces deux figures. Bien avant cela, en effet, Aby Warburg s'était lui-même déjà avisé de l'effondrement d'un certain lien symbolique au monde auquel aurait conduit le progrès, la rationalisation et la technique : ce que la culture « primitive » des Indiens révèle à l'observateur européen, « dont le rationalisme a causé la dégénérescence[31] », c'est la destruction, par l'âge de la civilisation capitaliste et moderne, d'une approche religieuse – De Martino aurait dit : mythico-rituelle – du monde, patiemment et longuement instituée, qui permettait à l'homme de s'approprier le monde, culturellement et spirituellement.

On sait que Warburg considérait avec une fascination mêlée de crainte les inventions du progrès technique. Déjà en 1901, lors de l'enterrement de son ami peintre Böcklin, il fut révolté par la présence d'un photographe de presse lors de la cérémonie mortuaire, vivant cette intrusion de l'objectif photographique, « le regard fixe du cyclope irrespectueux de l'ère technologique[32] » comme une offense

---

[29] Voir David H. LAWRENCE, *Apocalypse* (1978), trad. F. Deleuze, Paris, Desjonquières, 2002, pp. 69-71.

[30] Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 281.

[31] Aby WARBURG, « Souvenirs d'un voyage en pays pueblo » (1923), dans Philippe-Alain MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, *op. cit.*, p. 283.

[32] *Id.*, *Contemporary Art: Böcklin*, cité par Ernst GOMBRICH, *op. cit.*, pp. 151-152.

aux univers imaginaires patiemment construits par le peintre dans son œuvre. C'est avec une anxiété similaire – qui, chez Warburg, grand penseur de la polarité, devait être également teintée d'admiration : le zeppelin devait en effet se voir offrir la possibilité de pénétrer parmi les planches de l'*Atlas Mnémosyne* – qu'il observait les progrès récents de l'aviation moderne et des nouveaux moyens de communication comme le téléphone, appréhendés comme de véritables « destructeurs de distance », coupables d'annihiler, en un éclair, cette cruciale orientation dans l'espace patiemment construite par l'humanité au cours de son lent cheminement vers la raison et la domestication de l'aspect menaçant du monde[33].

Au moment de conclure sa conférence sur le rituel du serpent, cet outillage culturel et religieux par lequel les Hopis essaient de rationaliser la puissance terrifiante d'un phénomène naturel, l'éclair, Warburg n'oubliait pas de rappeler les dangers qui accompagnent, pour l'homme, la domestication de ce dernier par la suprématie technologique. Ce qu'il décrit alors, lorsqu'il dénombre les effets catastrophiques de cette perte, ne peut qu'évoquer ce que dira plus tard Ernesto De Martino lorsqu'il parlera, notamment, de « perte des patries culturelles » :

> Le serpent à sonnettes n'épouvante plus l'Américain d'aujourd'hui. On le tue, on ne lui voue plus de culte comme à une divinité. L'éclair prisonnier dans un fil, l'électricité domestiquée ont produit une civilisation qui rompait avec le paganisme. […] Les forces de la nature ne sont plus conçues comme des configurations anthropomorphes ou biomorphes, mais comme une succession d'ondes interminables, qui obéissent à l'injonction manuelle de l'homme. Ainsi la civilisation de l'âge mécanique détruit-elle ce que la connaissance de la nature, née du mythe, avait péniblement construit, l'espace de contemplation qui est devenu l'espace de pensée.
>
> Le moderne Prométhée et le moderne Icare, Franklin et les frères Wright, qui ont inventé le ballon dirigeable, sont les destructeurs fatidiques de la notion de distance, destruction qui menace de reconduire la planète au chaos.
>
> Le télégramme et le téléphone détruisent le cosmos. La pensée mythique et la pensée symbolique, en luttant pour donner une dimension spirituelle à la relation de l'homme à son environnement, ont fait de l'espace une zone de contem-

33 Voir Karen MICHELS, Charlotte SCHOELL-GLASS, « Aby Warburg et les timbres en tant que document culturel », *Protée*, vol. 30, n°2, automne 2002, p. 91 ; et Ernst GOMBRICH, *op. cit.*, pp. 212-213.

plation et de pensée, espace que la communication électrique instantanée détruit.[34]

[fig. 262] Marcantonio Raimondi (d'après Raphaël), *Le Jugement de Pâris* (New York, Metropolitan Museum of Art, 1510-1520)
[fig. 263] Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* (Paris, Musée d'Orsay, 1863)

Ainsi, Ernesto De Martino partageait-il non seulement avec Aby Warburg cette croyance en une fonction sotériologique des formes gestuelles, figuratives, rituelles ou cérémonieuses que l'humain se construit patiemment pour donner un sens à son existence collective, mais aussi le constat de son affaissement à l'époque moderne. Roland Recht a bien rappelé comment les bouleversements qui, vers la fin du XIX[e] siècle, frappaient l'Europe en général et l'Allemagne tout particulièrement – et dans lesquels l'entreprise warburgienne trouve aussi sa source – s'accompagnaient d'ailleurs « de la crainte d'une amnésie qui effacerait rapidement toute forme de tradition[35] ». Et, plus tard, comme on le verra, l'approche démartinienne du thème apocalyptique dans la culture occidentale procédait également d'un repérage du risque de telles formes de « vide dangereux de la mémoire » frappant l'individu et sa présence alors vacillante – un phénomène pour le moins

34 Aby WARBURG, *Le Rituel du Serpent*, *op. cit.*, pp. 132-133.

35 Roland RECHT, « *L'Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg », dans *Id.*, *L'Atlas Mnémosyne*, *op. cit.*, p. 11.

inquiétant, De Martino y voyant même « le danger pour l'Occident de perdre le sens de sa propre histoire[36] ».

L'historien de l'art allemand lisait notamment ces effets dans les œuvres de la peinture occidentale, retraçant ainsi, de Raphaël à Édouard Manet **[fig. 262-263]**, la manière dont les motifs salvateurs des dieux antiques s'étaient progressivement trouvés sécularisés et naturalisés, n'habitant plus les cieux mais les rives prosaïques de déjeuners champêtres[37]. Ce constat, repéré dans le champ de l'esthétique, devait le conduire vers un diagnostic similaire à celui qu'allait prononcer, sur le champ de l'ethnologie l'anthropologue italien, quelques années plus tard, avec le concept de « crise de la présence » :

> Cet ensemble d'éléments, affirme Maurizio Ghelardi en résumant l'étude warburgienne du *Déjeuner sur l'herbe*, contribue à dévoiler encore plus clairement la dimension tragique de la vie moderne : aucun retour n'est désormais possible, car celle-ci a perdu son lien originel avec ce qui l'entourait. La *Sphæra barbarica* s'est irrémédiablement transformée en un ''jeu de cartes divinatoires'' qui ne garantit pas la libération – de toute manière à jamais précaire, fragile et temporaire – de l'homme à l'égard de la superstition et du fatalisme.[38]

Mais Ernesto De Martino partageait également avec Warburg la conscience du fait que les motifs et les effets de ces essentiels phénomènes religieux ou mythico-rituels se sédimentent et se transmettent dans les œuvres d'art, par un ensemble de survivances laissant transparaître une certaine forme d'appréhension du monde – et notamment face à ses crises et ses moments critiques. C'est ensuite sur leur méthodologie particulière qu'il convient, en effet, de repérer la communauté théorique qu'ils forment tous deux. Au-delà de leurs constats similaires sur cet effondrement dangereux (voire catastrophique) du symbolisme mythico-rituel à

---

36 Marcello MASSENZIO, Andrea ALESSANDRINI, « La problématique apocalyptique dans l'anthropologie italienne : de Vittorio Lanternari à Ernesto De Martino », *Archives de sciences sociales de religions*, n°161, 2013, p. 128.

37 Voir Aby WARBURG, « *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet : la fonction préfiguratrice des divinités élémentaires païennes pour l'évolution du sentiment moderne de la nature », *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-29*, trad. S. Zilberfarb, Paris, Les Presses du Réel/L'Écarquillé, 2011, pp. 133-136.

38 Maurizio GHELARDI, *op. cit.*, pp. 205-209.

l'époque moderne, la pratique démartinienne de l'anthropologie visuelle s'avère en tous points conforme à la pratique warburgienne de l'iconologie : il s'agit, finalement, de guetter l'être-au-monde en crise de certaines communautés (le plus fréquemment défavorisées) à l'aune des effets, sur leurs corps et dans leurs gestes même, d'un certain nombre d'intensités pathétiques, lesquelles prennent bien souvent l'aspect de survivances gestuelles ou rituelles antiques, qu'elles soient païennes ou religieuses.

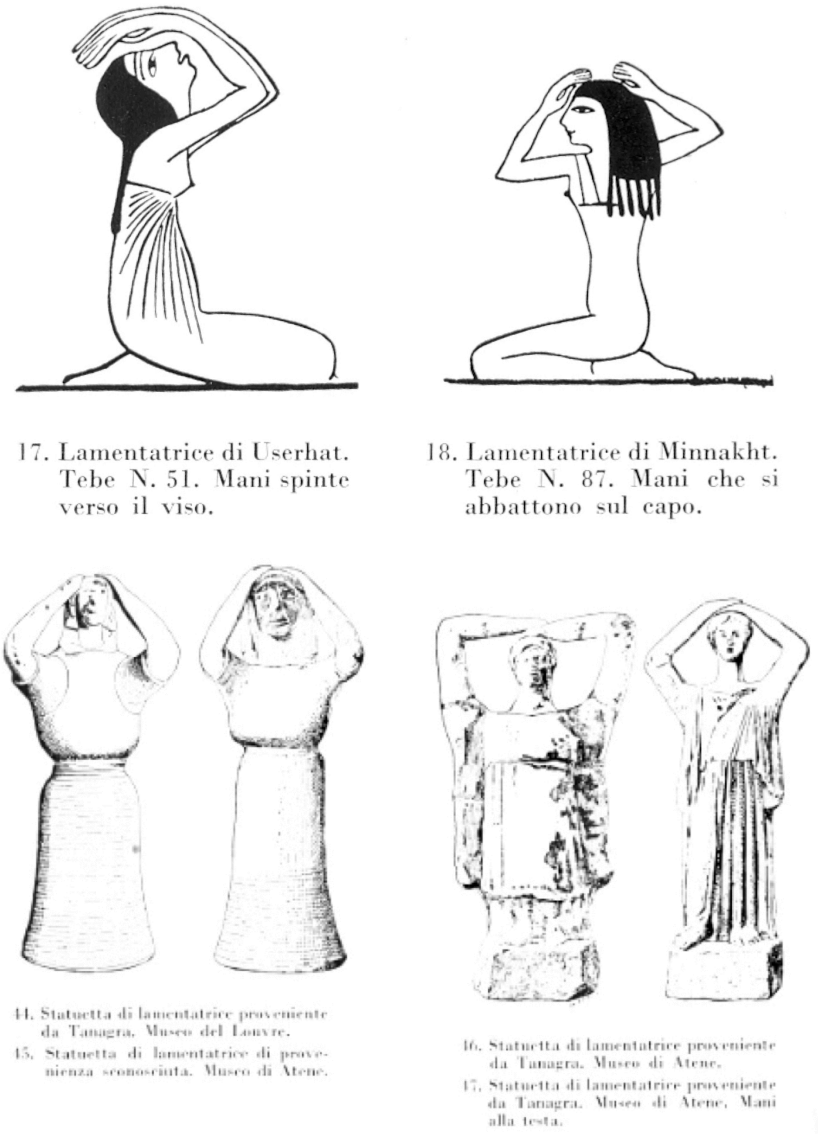
Comme s'en est très bien avisé Jasmine Pisapia, c'est bien en tant que « documents survivants » que De Martino envisageait les reliquats rituels, folkloriques et religieux auxquels il assistait durant ses enquêtes de terrain dans le Sud de l'Italie, qu'il décrit parfois, en langue originale, en faisant appel au terme italien de *sopravvivenza* (« survivance »)[39]. L'enquête de 1959 sur le tarentisme salentin, par exemple, montre bien comment ce rite de possession – et les gestes, danses et symbolismes mythico-rituels dont il s'accompagne, tous issus d'une très longue histoire survivante – a pu offrir aux cultures subalternes un horizon culturel de réintégration des crises et des moments critiques de l'existence, horizon que les valeurs séculières et rationnelles de la modernité n'auraient jamais été capables de laisser ouvert.

La fin de l'enquête, du reste, se solde par une note négative et pessimiste, en montrant comment le tarentisme, privé de son ordre de finalité symbolique et culturel à l'époque moderne, ne ressortit plus qu'à un ensemble de « crises individuelles sans horizon ». Dans un passage qui évoque ce que disait Warburg des « effets destructeurs » qu'ont eu sur « la vie religieuse païenne » des Indiens – et notamment, au premier chef, sur le rituel du serpent – l'abolition des distances par la civilisation mécanique et « l'arrivée de spectateurs curieux », Ernesto De Martino décrit comment, n'étant plus réintégré dans l'espace social, culturel et collectif, le tarentisme recule vers le seul domaine de la psychopathologie :

> Transporté à la chapelle, amputé de l'exorcisme musical et de tous les symbolismes d'évocation et de défluxion en action de cet exorcisme, le tarentisme se

[39] Voir Jasmine PISAPIA, « Archives du pathos. Ernesto De Martino et la survivance », *art. cit.*, p. 47.

dépouillait de toute dignité culturelle, de toute efficacité symbolique et reculait au niveau de certains épisodes morbides qui relèvent non de l'historien de la vie religieuse, mais du psychiatre.[40]



17. Lamentatrice di Userhat. Tebe N. 51. Mani spinte verso il viso.

18. Lamentatrice di Minnakht. Tebe N. 87. Mani che si abbattono sul capo.

14. Statuetta di lamentatrice proveniente da Tanagra. Museo del Louvre.

15. Statuetta di lamentatrice di provenienza sconosciuta. Museo di Atene.

16. Statuetta di lamentatrice proveniente da Tanagra. Museo di Atene.

17. Statuetta di lamentatrice proveniente da Tanagra. Museo di Atene. Mani alla testa.

[fig. 264] « Atlante figurato del pianto », dans Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale*, 1959

De Martino s'émouvait de ce terrible recul parce qu'il avait saisi l'importance historique vitale de ce type d'expressions magico-religieuses, qu'il considérait comme des jalons essentiels de l'histoire nationale. Le tarentisme, comme toutes les autres manifestations rituelles étudiées par l'anthropologue napolitain, était donc

40 Ernesto DE MARTINO, *La Terre du remords*, *op. cit.*, p. 123.

conçu non seulement comme le document d'une histoire subsidiaire, vécue parallèlement dans les marges de l'histoire culturelle dominante, mais aussi, bien plus profondément, comme le document « d'une histoire unique : soit celle de la civilisation religieuse dont il est le reliquat, soit celle de la civilisation religieuse au sein de laquelle il survit ou subit des modifications plus ou moins profondes[41] ».

65. Beato Angelico. Gesú portato al sepolcro. Firenze, Museo di S. Marco.

61. Fra Guglielmo. Pianto sul Cristo. Particolare del pergamo della chiesa di San Giovanni forcivitas in Pistoia.

[fig. 265] « Atlante figurato del pianto », dans Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale*, 1959

[41] *Ibid.*, p. 21.

L'ouvrage qui résume son enquête sur les croyances relatives à la mort et sur les pleurs et lamentations rituelles dans le Sud de l'Italie comporte en annexe un très conséquent *Atlante figurato del pianto*[42] **[fig. 264-265]** : un « Atlas figuré de la lamentation » (qui, on s'en rend aisément compte, ne manque pas d'évoquer le désormais célèbre *Atlas Mnémosyne* warburgien) dans lequel les larmes et les gestes piaculaires des pleureuses de Lucanie se trouvent re-situés au sein d'une vaste généalogie figurative et historique où se côtoient des « matériaux folkloriques » – des photographies, prises par Franco Pinna, des différents rituels rencontrés durant l'enquête ethnographique –, des « matériaux antiques » – des relevés de sarcophages et de hiéroglyphes égyptiens, de fresques étrusques ou de vases gréco-romains –, et enfin des « matériaux chrétiens » – des sculptures de Niccolò dell'Arca et Guido Mazzoni, ou encore des fresques de Giotto, Fra Angelico et Domenico Ghirlandaio ; une curieuse pratique ethnographique qui est à des lieux des outils traditionnels de l'ethnographe, tel que Marcel Mauss, par exemple, les avait notamment présentés[43].

La méthode de travail démartinienne était relativement fixe : un voyage fait en commun par plusieurs spécialistes de disciplines différentes – ethnomusicologie, psychiatrie, photographie, cinéma, etc. – qui donnait lieu à un matériel très dense permettant de nombreuses voies d'entrée dans le même phénomène anthropologique ou social, ce dernier laissant alors voir de lui-même les nombreuses ramifications dans lesquelles s'inscrit sa filiation, afin de mettre au jour son épaisse dimension historique. De la même manière, dans l'ouvrage qui clôt l'enquête menée en 1959 sur le tarentisme, *La Terre du remords*, certains chapitres opèrent un décloisonnement décisif de l'objet étudié : pour l'émanciper de la dimension « moléculaire » que l'enquête ethnographique contribue parfois à lui donner, le tarentisme est, lui aussi, réinstallé dans l'épaisse généalogie mythico-historique dont il est issu et dont il constitue l'un des chaînons.

De Martino repère ainsi les origines des symbolismes de la morsure et de l'araignée, deux des éléments mythico-rituels fondamentaux offrant sa puissance

---

42 Voir *Id.*, *Morte e pianto rituale*, *op. cit.*, pp. 331-376.

43 Voir par exemple Marcel MAUSS, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1947.

au tarentisme, au terme d'une vaste histoire qui remonte jusqu'à la mythologie grecque et à la littérature antique (l'épisode d'Arachné chez Ovide, le symbolisme religieux de la piqûre dans le *Prométhée* d'Eschyle[44]). Le motif de la crise féminine, quant à lui, est ensuite renvoyé à certaines images pieuses du christianisme, mais également aux fréquents cas de crises de « désadaptation » qui frappaient les femmes dans le monde grec, et qui trouvaient leur horizon de réintégration dans les cultes ménadiques[45].

Ernesto De Martino retrouvait donc ici quelques-uns des thèmes fondamentaux de la pensée figurative et iconologique warburgienne, notamment le problème des « cheveux flottant dans le vent[46] » qui occupa tant Warburg dans son élaboration de la notion de *déplacement du pathos* (dans son étude sur la *Vénus* de Botticelli, l'historien de l'art voyait les « causes intérieures » de l'émotion pathétique mettre en mouvement les objets extérieurs aux corps : draperies et chevelures[47]). Quand il affirme ensuite que la lamentation folklorique peut être vue comme le signe d'incidents auxquels fut exposée la civilisation chrétienne, occupée à modeler des coutumes selon sa propre idéologie funéraire, forcément incompatible avec les rituels antiques, « incidents qui eurent pour conséquence que, dans les Passions populaires, le symbole chrétien du deuil, la Mère de Dieu, assume certains traits des pleureuses antiques[48] », De Martino ne fait sans doute rien d'autre, comme le remarque à juste titre Jasmine Pisapia[49], que poser la question warburgienne de la survivance sur le terrain de l'anthropologie : il rejoint ici, en effet, l'étonnement qui fut celui de Warburg lui-même face à la *Crucifixion*, déjà évoquée, du sculpteur flo-

---

44 Ernesto DE MARTINO, *La Terre du remords*, *op. cit.*, pp. 221-224, 238-240.

45 *Ibid.*, pp. 226-229.

46 *Ibid.*, p. 264.

47 Voir Aby WARBURG, « *La Naissance de Vénus* et *Le Printemps* de Sandro Botticelli. Étude sur les représentations de l'Antiquité au début de la Renaissance italienne » (1893), *Essais florentins*, trad. S. Müller, Paris, Klincksieck, 2002, pp. 47-100. Voir également l'analyse de cette notion warburgienne par Georges DIDI-HUBERMAN, *Ninfa Fluida. Essai sur le drapé-désir*, Paris, Gallimard, 2015, pp. 27-60.

48 Ernesto DE MARTINO, *La Terre du remords*, *op. cit.*, p. 21. Voir aussi p. 264 sur l'opposition entre le modèle des « pleureuses païennes » et « l'ordre chrétien ».

49 Jasmine PISAPIA, « Archives du pathos : Ernesto De Martino et la survivance », *art. cit.*, p. 50.

rentin Bertoldo di Giovanni, et sa reprise d'un geste d'extase orgiaque, emprunté au modèle d'une ménade païenne, pour figurer le deuil chrétien de Marie-Madeleine au pied de la croix[50] **[fig. 44-45]**.

Francesco Faeta pouvait ainsi lister les nombreux points de convergence entre les méthodologies warburgienne et démartinienne :

> […] l'importance centrale de l'image dans la démonstration des processus culturels […], la confiance féconde en une comparaison de sources iconographiques d'épaisseurs différentes, […] la présupposition critique d'une substantielle continuité entre le monde classique, la Renaissance italienne, le monde "primitif" (dans le cas de De Martino, une réalité ethnique lucanienne et transylvanienne).[51]

À tous ces points communs, Jasmine Pisapia proposait enfin d'ajouter un dernier : cette volonté, repérable tant chez De Martino que chez Warburg, de constituer une « archive des intensités » transportées par les formes symboliques[52]. Ce sont en effet des intensités pathétiques exprimées par les corps que traquent l'historien de l'art et l'anthropologue : dans le chapitre intitulé « Commentaires historiques » de son ouvrage sur le tarentisme, Ernesto De Martino précisait en effet que son étude ethnographique du rituel ne saurait se passer de l'expérience du pathos – notion qui, comme on sait, fut éminemment chère à Warburg – telle que les Grecs l'avaient élaborée, en tant que vecteur d'un passage essentiel « du plan somatique aux plans psychiques, moraux et religieux[53] », soit, au fond, du plan de la crise à celui de sa réintégration ou de son dépassement. Si la notion de pathos jouait un rôle essentiel dans la science de la culture warburgienne, au titre d'énergie primordiale qui, cristallisée dans une forme iconographique, déclenche la

---

[50] Voir Aby WARBURG, « L'entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance » (1914), *Essais florentins*, *op. cit.*, p. 239.

[51] Francesco FAETA, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milan, Franco Angeli, 2003, p. 99. Cité par Jasmine PISAPIA, « Archives du pathos : Ernesto De Martino et la survivance », *art. cit.*, p. 66.

[52] Jasmine PISAPIA, « Archives du pathos : Ernesto De Martino et la survivance », *art. cit.*, p. 66. Pisapia emprunte l'expression « archive des intensités » à Georges DIDI-HUBERMAN, « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études photographiques*, n°10, septembre 2001, pp. 144-168.

[53] Ernesto DE MARTINO, *La Terre du remords*, *op. cit.*, pp. 242-243.

transmission et la survivance des motifs, celle-ci devait également occuper une place prépondérante dans la conception démartinienne du rôle existentiel et soté-riologique des rituels et symbolismes mythico-religieux.

Du reste, l'histoire religieuse des messianismes, dont l'étude a également conduit à ce tournant anthropologique vécu par l'histoire marxiste des religions, n'est pas sans receler des conflits énergétiques et des mouvements dynamiques dont les outils méthodologiques forgés par Warburg s'avèrent les meilleurs commentateurs. La sociologue brésilienne Maria Isaura Pereira de Queiróz demandait à ce que de tels mouvements ne soient pas considérés uniquement sous l'angle du syncrétisme religieux afin de ne pas nier leur « consistance propre », leur dimension de nouvelle voie d'existence et d'être, à la fois positive et dynamique : les thèmes culturels issus du monde dominateur sont appréhendés d'une autre manière, transformés, afin de former une expression originale, des solutions inédites, autonomes par rapport à celles proposées par la société occidentale moderne[54].

Dans un ouvrage sur les modalités de la relation s'établissant entre parole narrative et parole rituelle, ainsi qu'entre la mémoire et l'oubli, Carlo Severi nous a offert l'exemple d'un tel contexte de conflit, et des véritables « inversions énergétiques » que ces derniers peuvent produire. À la fin du XIX^e^ siècle, au Nouveau-Mexique, cette région américaine que Warburg visita au même moment, apparurent les *moradas*, des églises chrétiennes officieuses non consacrées par le clergé, et productrices d'une nouvelle tradition religieuse marquée par le conflit incessant des colons espagnols avec les communautés autochtones indiennes[55]. L'une de ses cérémonies principales consistait dans le transport d'une étrange figuration de la mort nommée « Dame Sébastienne », qui agit d'abord comme une survivance par « contamination iconographique » de plusieurs thèmes picturaux chrétiens, du *Triomphe de la Mort* aux *Carretas de la muerte* typiques de la tradition espagnole[56].

---

54 Maria Isaura PEREIRA DE QUEIRÓZ, *op. cit.*, p. 7.

55 Carlo SEVERI, *Le Principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École Normale Supérieure, 2007, pp. 288-293.

56 *Ibid.*, p. 309.

Mais cette contamination n'allait pas sans comporter deux inversions polaires : d'abord, c'est désormais la Mort qui triomphe sur le Christ, en décochant ses flèches sur le pénitent qui s'y identifie ; ensuite, et contrairement au saint auquel elle empreinte son nom, la Dame Sébastienne ne reçoit pas de flèches mais plutôt les décharge de son arc. Derrière le remplacement iconographique de la faux traditionnelle par le motif de l'arc et des flèches se devine la présence menaçante et inquiétante, quoiqu'implicite, des populations indiennes avec lesquelles les communautés espagnoles se trouvent en conflit ouvert ; et il se produit ainsi un processus analogue à celui étudié par De Martino dans la cas du tarentisme salentin : la figure singulière de la *Doña Sebastiana* permet de réintégrer la présence angoissante et agressive de l'Indien au sein du « lexique symbolique » de la communauté religieuse hispanique[57].

Ainsi présentée comme l'image intensifiée du conflit latent entre Espagnols et Indiens, l'image de la Dame Sébastienne permet à Severi de montrer comment les images – rituelles et religieuses, en l'occurrence – peuvent représenter un conflit culturel et une anxiété psychologique par l'invention iconographique d'une figure paradoxale. Dans son étude sur les messianismes, Michel De Certeau avait d'ailleurs bien montré comment ceux-ci contribuaient à fournir une symbolisation réparatrice à un malaise, un conflit ou une crise, et comment les thèmes culturels qu'ils empruntent à un passé compromis ou dominateur deviennent les outils d'une création originale et libératrice :

> [La référence aux thèmes du passé] signifie un modernisme qu'elle "autorise" et camoufle à la fois. Elle désigne le passé comme l'objet perdu ; elle le remodèle selon un présent, elle s'en sert pour défendre une identité, c'est-à-dire le principe d'une permanence. Une évolution avance, mais se *masque* dans une réinterprétation de la tradition.[58]

* *
*

[57] *Ibid.*, pp. 310-316.

[58] Michel DE CERTEAU, *L'Absent de l'histoire*, *op. cit.*, p. 141.

Voici comment les singulières recherches menées au tournant du XX^e^ siècle par Aby Warburg, sur le champ glorieux des images de l'art renaissant, ont pu trouver un écho singulier, plusieurs décennies plus tard, dans les enquêtes conduites par un anthropologue italien, sur le champ bien plus humble d'une ethnologie des couches populaires déshéritées – un écho dont il reste encore à préciser l'essentielle dimension politique. Tout l'enjeu des recherches démartiniennes, profondément marquées et inspirées par l'analyse d'Antonio Gramsci sur le folklore des classes subalternes, était de comprendre les crises psycho-sociales vécues par les populations pauvres et marginales, et les moyens que ces dernières s'offrent pour y résister. L'objectif était au fond, dans une perspective résolument marxiste, de comprendre, dans le même mouvement et par la même enquête, l'histoire d'une société donnée mais aussi celle des rapports superstructurels de domination et des systèmes symboliques et idéologiques déterminés dont ces crises sont le produit.

[fig. 266-267] André Martin, *Tarentate in Galatina* (Photographies, Italie, 1957)

Prenons, à nouveau, le cas de l'enquête sur le tarentisme : le désir de recherche démartinien est indissociable non seulement d'une attention portée aux documents figurés – c'est à la vision de photographies sur les rituels de possession, réalisées dans la chapelle de Saint-Paul en Galatina par André Martin **[fig. 266-267]** que De Martino décide d'enclencher son voyage ethnographique, son intuition y voyant moins la documentations de quelques moments excentriques que la

capture essentielle d'un véritable phénomène historiographique[59] – mais également, on l'a vu, d'une volonté politique de sauvegarde telle que celle-ci avait déjà été théorisée, en germe, dans la conceptualisation benjaminienne de l'image dialectique comme lieu de révélation d'instants cruciaux du passé.

Persuadé que le phénomène culturel du tarentisme étaient « déjà condamné à disparaître totalement en l'espace de quelques dizaines d'années », c'est précisément dans le but de s'opposer à cette obsolescence programmée que l'anthropologue décide de rendre à ces « reliques » la longue tradition historique et mémorielle de combativité sociale et de réparation existentielle de laquelle ils sont issues. C'est ainsi qu'Ernesto De Martino offre à notre paradigme historico-esthétique, qui déplia au tournant des années soixante de multiples politiques du passé survivant, son ultime et crucial argument anthropologique : à une ethnologie qui enregistre tout un ensemble de phénomènes en voie de disparition, menacés par les avancées technologiques d'une société maladivement rationnelle, il s'agissait de faire suivre une « anthropologie des survivances[60] » qui postule la possibilité d'une énergie mémorielle et culturelle s'exprimant par la manifestation d'un ensemble de singularités – rituelles, bien sûr, anthropologiques, mais également iconologiques – survivantes, c'est-à-dire issues du plus lointain passé traditionnel et résistant, ainsi, à la sentence de leur destruction.

Pier Paolo Pasolini, avant d'avertir ses contemporains quant à ce qu'il appelait la « disparition des lucioles », a pu également partager avec De Martino – mais aussi avec Warburg, donc – cette conscience des gestes culturels ou religieux conçus comme des objets temporellement stratifiés, et de la force résistante dont ces survivances peuvent être dotées, et ce notamment en temps de crise anthropologique. Si ses premiers films du début des années soixante peuvent bien être lus comme le constat d'entières strates d'humanité et de culture menacées de disparition (voire de « génocide », selon ses propres termes), c'est précisément grâce à la

---

59 Ernesto DE MARTINO, *La Terre du remords*, *op. cit.*, p. 27 et suiv. Sur la pratique photographique ultérieure d'André Martin en Italie méridionale, très largement inspirée de l'ethnologie démartinienne, voir aussi François LAPLANTINE, « Jouer et danser la tarentelle pour guérir la morsure de la tarentule. Réflexions ethnopsychiatriques sur un "culte de la mort" », *Frontières*, vol. 20, n°2, 2008, pp. 77-82.

60 Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants*, *op. cit.*, p. 219.

propension de ces corps subalternes à laisser survivre en eux une mémoire, qu'elle soit gestuelle, rituelle ou argotique, qu'ils parviennent pour un temps à résister contre cet état de fait. La « matrice figurative » des images filmiques pasoliniennes (par exemple, la peinture de Masaccio comme l'archétype direct pour la composition des plans d'*Accattone*) n'a donc de sens, on l'a vu, qu'à être mesurée à l'aune de la « stylisation » des images à laquelle elle opère, permettant finalement de « révéler leur réalité la plus intime et la plus sacrée[61] ». Sacralité, ou archaïsme, qu'il s'agit ensuite, par la mise en survivance d'une temporalité anthropologique, figurative ou iconologique différente, de rapporter aux peuples opprimés dans leur combat face à l'homologation[62].

[fig. 268] Franco Pinna, *Ruoti* (Photographie, Italie, 1956)
[fig. 269-270] Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma* (Photogrammes, Italie, 1962)

Il suffit de rapprocher les gestes de détresse et de lamentation d'Anna Magnani ou d'autres personnages féminins dans *Mamma Roma* de ceux de Marie dans

---

[61] Francesco GALLUZZI, « *Accattone*, des racines dans la peinture », trad. M. Fabre, *Dossier Accattone*, Paris, Macula, 2016, p. 94.

[62] Voir Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants*, *op. cit.*, pp. 212-220.

Il Vangelo, puis de ceux des pleureuses lucaniennes dans les photographies de Franco Pinna réalisées lors des enquêtes ethnologiques démartiniennes[63] **[fig. 268-270]**, pour comprendre comment la résistance culturelle et politique des corps et des peuples en danger, chez Pasolini comme chez De Martino, a dû en passer par l'affirmation d'un ensemble de singularités, de gestes ou de faits rituels anthropologiques qui survivent et, donc, résistent à une situation historique, politiquement déterminée, qui a pourtant souhaité prononcer la sentence de leur disparition. Bien souvent formés, comme s'en était avisé Warburg lui-même[64], dans la sphère des pratiques religieuses les plus archaïques, ces gestes n'en demeurent pas moins les dépositaires, comme s'en était avisé De Martino, suivant en cela les intuitions marxistes d'Antonio Gramsci, d'énergies vitales et collectives parfaitement mobilisables sur le plan d'une reprise d'initiative politique.

Si Ernesto De Martino a pu contribuer à déplacer la question figurative de la « survivance » sur le champ de l'ethnologie, on doit à Georges Didi-Huberman de l'avoir plus précisément transposée sur le terrain politique de la résistance des communautés placées en situation de crise anthropologique. L'historien de l'art s'est en effet penché sur les capacités de résistance politique et historique, anthropologiquement inscrites dans de telles survivances, et a très largement balisé cette question de la force résistante dont peut être dotée le passé survivant – soit, au fond, cette idée d'une « scandaleuse force révolutionnaire du passé », selon ces mêmes mots que Pasolini déclamait en 1971 dans son exhortation filmique à sauvegarder les antiques remparts de la capitale yéménite, contre la destruction du passé et pour la protection du patrimoine de l'humanité **[fig. 39-40]**.

En repartant justement du cinéma de Pasolini, mais aussi de celui d'Eisenstein, Didi-Huberman proposait en effet de voir dans la stratification temporelle des corps ou des peuples filmés – lorsque leurs gestes, leurs danses ou leurs postures laissent entrevoir ou insister une parcelle de mémoire survivante – le véritable

---

63 Sur la permanence et les survivances de ce geste de déploration en particulier au sein des arts visuels, voir Christophe DAMOUR, « La déploration, de Sarah Bernhardt à Al Pacino. Permanence et migration d'une posture codifiée (arts visuels, théâtre, cinéma) », *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques*, vol. 25, n°1, automne 2014, pp. 17-37.

64 Voir Aby WARBURG, « Introduction à l'Atlas Mnémosyne », *op. cit.*, p. 55.

sens politique d'une résistance à l'acculturation totalitaire que dénonçait le poète et cinéaste italien[65]. Le cinéma aurait donc à charge d'exposer les motifs gestuels, culturels ou mémoriels progressivement perdus ou supprimés lors de la crise anthropologique qui frappe la modernité occidentale, et cette exposition même n'aurait de sens qu'à être rapportée à une prise de position politique envers les temps contemporains. À ce titre, il est possible de concevoir l'anthropologie culturelle – et visuelle – fondée par De Martino comme le lieu, tout à la fois, d'une conceptualisation ethnologique des concepts de crise culturelle et de disparition des peuples, formulés par Pasolini dans ses écrits polémiques, mais également celui où se trouvent, dans les survivances gestuelles et rituelles qu'elle décrit et relève, les indices esthétiques et politiques permettant d'y répondre.

Il s'agit finalement d'affirmer qu'au moment du danger et à l'heure d'une situation historique qui menace l'existence même de mondes culturels et anthropologiques entiers, toute résistance ou protestation politique doit en passer par les gestes, les formes et les modèles qui, précisément, sont ceux dont la destruction semble avoir été programmée – et ce, quand bien même ces derniers seraient le fruit de croyances magiques ou de pratiques religieuses –, c'est-à-dire, au fond, par la manifestation de tout ce qui compose la singularité anthropologique de leur culture, placée dans cette condition de survie précaire :

> C'est en ce sens que la misère des peuples est *défi de la douleur* : elle proteste aujourd'hui contre un état de fait qui lui est imposé, mais elle proteste avec des gestes qui sont d'abord ceux de sa propre culture dont l'état de fait en question a voulu prononcer l'obsolescence et la disparition. Tel serait donc le *geste critique de l'antiquité*, sa valeur diagnostique et politique. Telle serait la nécessité révolutionnaire portée par le point de vue archéologique […].[66]

En engageant la question de la survivance à la fois sur le terrain de l'ethnologie – les rituels magico-religieux, considérés dans leur fonction cruciale de « documents survivants », fruits d'une très dense et complexe archéologie culturelle,

---

[65] Voir Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants*, *op. cit.*, pp. 159-231 ; *Id.*, *Peuples en larmes, peuples en armes*, *op. cit.*, pp. 307-393 ; et *Id.*, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, pp. 37-55.

[66] *Id.*, *Peuples exposés, peuples figurants*, *op. cit.*, p. 219.

mythologique et religieuse – et sur celui de la politique, d'inspiration explicitement marxiste – ces derniers, également envisagés à l'aune de l'essentielle réparation qu'ils proposent à des situations de crise politiquement déterminées –, Ernesto De Martino offrait donc à nos politiques du passé survivant, déjà sensibles en germe dans le travail mené par Aby Warburg, leur dernière et capitale raison anthropologique. En effet, là où Warburg n'a jamais cessé de relier les survivances et les énergies polaires cristallisées par les images aux symptômes des raisons anthropologiques dont elles sont aussi la cause, De Martino, quant à lui, faisait preuve d'une volonté constante de restituer aux phénomènes observés leur place au sein d'une très longue généalogie historique, mythologique, religieuse et figurative dont ils sont l'un des jalons, et qui permet d'expliquer les nœuds problématiques profonds qu'ils tentent de résoudre culturellement.

Si la survivance, chez Warburg, est bien l'« indissoluble intrication d'une charge émotive et d'une formule iconographique[67] » dont les migrations et les usages posthumes sont à lire comme les indices des conflits psychologiques manifestés ou transcendés par les images de l'art (la *Ninfa*, par exemple, compromis audacieux entre la pudeur chrétienne et la puissance orgiaque de l'Antiquité et, à ce titre, « signe d'un profond conflit spirituel[68] »), chez De Martino, les rituels magico-religieux sont également de tels témoignages d'une histoire à la fois psychologique et historique qui, réinsérés dans la trame mythologique, artistique et ethnologique dont ils sont le fruit, offrent à l'anthropologue comme à l'historien des religions l'occasion de mieux saisir les multiples crises existentielles et psychiques qu'ils manifestent, tout comme les nombreux ressorts anthropologiques de résolution et de réintégration qu'ils recèlent dans le même temps.

Si Warburg, en effet, a pu se montrer parfaitement ambigu par rapport à sa religion d'origine, et notamment face à ses dogmes alimentaires[69], il n'en est pas

---

[67] Giorgio AGAMBEN, « Aby Warburg et la science sans nom » (1984), trad. M. Dell'Odomarme, *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998, p. 11.

[68] *Ibid.*, p. 29.

[69] Charlotte SCHOELL-GLASS, *Aby Warburg and Anti-Semitism. Political Perspectives on Images and Culture* (1998), trad. S. Pakucs Willcocks, Detroit, Wayne State University Press, 2008, p. 26. Sur l'ambiguïté manifestée par Warburg sur ses origines juives, voir aussi Matthew RAMPLEY, « Aby Warburg: *Kulturwissenschaft*, Judaism and the Politics of Identity », *The Oxford Art Journal*, vol. 33, n°3, 2010, pp. 328-329.

moins resté très attentif à la puissance anthropologique et sotériologique des rituels et des symboles d'origine religieuse, telle que De Martino devait ensuite plus précisément la préciser sur le plan ethnographique : leur potentiel réintégrateur, leur capacité à connecter positivement les individus au monde qui l'entoure faisaient d'eux, à ses yeux, des outils fondamentaux dans la lutte millénaire de l'humain pour se libérer de ses peurs existentielles. À l'instar de l'anthropologue italien, une fois encore, Warburg voyait dans certains rituels ou sacrements religieux non les reliques d'une irrationalité mal maîtrisée, mais plutôt sa sublimation, sa mise à distance cruciale par l'inventivité de la pensée symbolique. « Ce qui distingue les symboles religieux et les sacrements des autres signes, résume Gino Querini, est leur capacité à toucher la nature la plus profonde des êtres humains en les reliant à l'ensemble du cosmos […].[70] »

Parmi les rituels dont l'efficacité et la nécessité ont le plus fortement frappé Warburg se trouve le sacrement chrétien de l'Eucharistie. Selon Charlotte Schoell-Glass, les pages du *Tagebuch*, ce journal de la K.B.W. dans lequel ses collaborateurs et lui griffonnaient la plupart de leurs idées et orientations futures, sont truffées de réflexions sur le rôle que l'Église devrait jouer dans les crises du monde contemporain, et de réflexions sur le sacrement eucharistique ; la planche 79 de l'Atlas **[fig. 41]**, par ailleurs, laisserait apercevoir la compréhension très forte qu'avait Warburg du besoin humain pour des rituels de « distanciation métaphorique » ou de « concrétisation religieuse », selon ses propres termes[71]. Voici, par exemple, ce qu'il écrivait dans le journal, à Rome, le 26 septembre 1929 – avec un enthousiasme qui, toujours selon Schoell-Glass, montre bien qu'il posait les yeux sur l'Eucharistie avec ce même émerveillement qui accompagna, bien avant, sa découverte du rôle salvateur du rituel du serpent chez les Indiens hopis :

> En face de l'autel à Saint-Pierre de Rome est accrochée une diapositive de la Cène de Leonardo !! [*sic*] La représentation du Rédempteur brisant le pain sur

---

[70] Gino QUERINI, « On the political use of images. Some reflections on the last panels of Aby Warburg's Mnemosyne Atlas », *Studies in Visual Arts and Communication*, vol. 2, n°2, 2015, p. 13 (je traduis).

[71] Charlotte SCHOELL-GLASS, « Aby Warburg's Late Comments on Symbol and Rituals », *Science in Context*, vol. 12, n°4, 1999, pp. 637-639.

> son chemin vers la mort, et en face de lui Ses représentants sur terre, qui mangent Son corps céleste et ainsi se le partagent entre milliers comme un animal sacrificiel (hostie).[72]

Les considérations warburgiennes sur l'eucharistie s'inscrivent au sein d'une longue réflexion autour des notions d'empathie et de symbole, entamée dès 1893 et le voisinage des travaux de Robert Vischer[73], qui devaient le conduire à la mise au jour de l'importance de la métaphore et de son « rôle essentiel, médiateur et donc rédempteur […] dans la culture européenne[74] ». Dans cette perspective, les débats conciliaires sur la présence réelle ou symbolique du corps christique dans les espèces sacramentelles correspondait à bien plus que de simples détails de principe, puisqu'ici gisait, selon Warburg, l'intervention humaine fondamentale qui sépare la barbarie et la civilisation[75]. C'est ainsi que l'historien de l'art devait se montrer particulièrement admiratif du christianisme qui, par le biais du sacrement eucharistique et de sa médiation dévotionnelle et spirituelle, parvenait à triompher, en la réintégrant symboliquement, sur l'archaïque tradition des sacrifices sanglants[76] ; tout comme il devait se montrer extrêmement perplexe, à l'inverse, face à sa récupération non médiatisée par le gouvernement fasciste italien[77], ou encore par sa désolante profanation moderne dans une page du *Hamburger Fremdenblatt*, un journal de Hambourg où, pour laisser place à la photographie d'un champion de natation, le typographe avait découpé une partie de l'image du pape lors d'une procession eucharistique[78].

---

[72] Cité dans *ibid.*, p. 639.

[73] Voir Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante*, *op. cit.*, pp. 409-417.

[74] Christopher D. JOHNSON, *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca/New York, Cornell University Press, 2012, p. 185 (je traduis). Voir aussi Claude IMBERT, « De l'Image et du Signe : Aby Warburg sur la Production Symbolique », *Cognitio*, vol. 11, n°2, 2010, pp. 241-256.

[75] *Ibid.*, pp. 185-188.

[76] Voir Ernst GOMBRICH, *op. cit.*, p. 257.

[77] *Ibid.*, p. 258. Voir aussi Matthew RAMPLEY, *art. cit.*, p. 333.

[78] *Ibid.*, pp. 258-259. Voir aussi Gino QUERINI, *art. cit.*, pp. 11-12.

La fascination warburgienne pour le sacrement eucharistique chrétien, qui devait se prolonger jusqu'à la fin de sa vie et trouver une place essentielle dans *Mnémosyne*, son tout dernier projet, montre à quel point l'historien de l'art avait saisi la puissance vitale des symboles et des rituels religieux, au titre de la médiation symbolique essentielle qu'ils impliquent avec les angoisses de l'existence, et, au fond, comme des maillons primordiaux dans le « système de filtres de la pensée réflexive » permettant de juguler « le chaos de la déraison[79] ». L'inflexion anthropologique que Warburg avait offert à ses recherches sur les polarités et les survivances des motifs au sein des images de l'art l'avait donc finalement conduit à se rendre consciencieusement attentif au rôle social des symboles et des rites religieux comme remparts : dans cette perspective, selon Charlotte Schoell-Glass – et en des termes qui ne peuvent qu'évoquer le diagnostic prononcé, quelques décennies plus tard, par Ernesto De Martino –, il allait même aller jusqu'à considérer l'eucharistie, comme « ce qui est nécessaire pour contenir la désintégration sociale et individuelle[80] ».

L'anthropologue italien, pour sa part, n'avait pas manqué de placer similairement l'eucharistie chrétienne au premier rang de ces phénomènes religieux agissant comme vecteur de réintégration et de ressoudage communautaire, en en proposant une lecture non pas dogmatique, mais plutôt anthropologique et sociale. Il y voyait un principe mythico-rituel permettant de transformer la tension ressentie par les chrétiens autour de l'attente eschatologique en un « principe de vie communautaire[81] », dans la perspective d'une fin des temps sans cesse différée. Car le symbole de l'eucharistie propose à la communauté des fidèles un horizon à la fois « rétrospectif » – le repas symbolise et représente à nouveau le sacrifice christique, « gage de la rédemption de l'humanité déchue[82] » – et « prospectif » – le banquet

---

79 Aby WARBURG, cité par Charlotte SCHOELL-GLASS, « Aby Warburg's Late Comments on Symbol and Ritual », *art. cit.*, p. 639 (je traduis de l'anglais).

80 *Ibid.*, p. 639 (je traduis).

81 Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 223.

82 Jean-Claude SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 18.

rituel anticipe en même temps voire préfigure celui qui aura lieu à l'heure de la dernière parousie[83].

C'est cette double condition qui, selon De Martino, permet au symbole mythico-rituel de l'eucharistie de redéployer la présence au monde des fidèles assemblés en *ecclesia*, en la réinscrivant dans un horizon temporel commun et en la libérant de la seule attente de la fin – cet isolement caractéristique, comme j'aurai l'occasion de le développer au prochain chapitre, du sentiment apocalyptique contemporain, où les perpectives temporelles s'affaissent et où s'expérimente, de façon entièrement nue, la catastrophe du monde. Le risque, ainsi, change trois fois de signe : il est d'abord dépassé par le biais de sa médiation mythique, qui se substitue au vécu immédiat d'un cataclysme sans compensation ; il est ensuite remodelé et commémoré, rituellement, selon des intervalles réguliers qui « [rouvrent] le temps à l'agir mondain » ; il est enfin transformé dans la justification symbolique de l'eucharistie chrétienne, qui résorbe la fracture de la « perte de la présence » dans le déploiement temporel d'un Royaume communautaire et partageable[84].

C'est autour de cette vision sociale et communautaire du sacrement eucharistique chrétien que je souhaiterais revenir aux films, et à ces cinéastes qui, tout en ne faisant pas mystère de leur vision critique du monde capitaliste inspirée de la philosophie politique marxiste, n'ont pas moins ménagé dans leurs œuvres filmiques la manifestation d'un certain nombre de symboles, de motifs ou de thèmes pourtant empruntés à la sphère de la religion et du christianisme. C'est en effet ma seconde hypothèse : grâce à la revalorisation démartinienne du rôle social et communautaire des phénomènes et symbolismes religieux, et au tournant anthropologique que celle-ci a provoqué dans un certain pan de la pensée marxiste ou marxisante, certains cinéastes, plus ou moins consciemment, ont pu se montrer attentifs aux ressorts anthropologiques originels et aux puissantes énergies collectives qui, au-delà des dogmes, des croyances et de l'irrationnel, s'avèrent parfaitement mobilisables sur un terrain politique ou révolutionnaire – et à plus forte raison au moment d'une crise intense où la violence de la domination capitaliste ne va pas sans

---

[83] Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 214.

[84] Voir *ibid.*, pp. 214-215.

gravement menacer des strates entières d'humanité et de culture. Et le schème eucharistique chrétien, patiemment élaboré au carrefour d'énergies communielles, mémorielles et communautaires – comme s'en étaient avisés Warburg et De Martino –, s'affirme au premier chef comme le dépositaire de tels ressorts et de telles énergies.

4) Politiques du schème communiel

a) De modernes *pietà*

> Être ému, c'est se trouver engagé dans une situation à laquelle on ne réussit pas à faire face […]. Plutôt que d'accepter l'échec ou de revenir sur ses pas, le sujet, dans cette impasse existentielle, fait voler en éclats le monde objectif qui lui barre la route et cherche dans des actes magiques une satisfaction symbolique.
>
> — Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception* (1945)

Au sein de plusieurs films issus de la modernité cinématographique la plus affirmée, et réalisés au moment des luttes sociales qui ont embrasé l'Europe au tournant des années soixante-dix par des cinéastes qui n'ont jamais fait mystère de leurs ambitions critiques face à la société capitaliste et bourgeoise, survit un thème plastique emprunté au plus lointain passé de la culture religieuse occidentale. Dans ces œuvres, dont les différences stylistiques, comme on le verra, ne doivent pas faire oublier les similitudes sur le plan des constats politiques et anthropologiques, un personnage masculin gît allongé, tandis qu'une figure féminine, placée à ses côtés, l'accompagne ou le pleure : c'est le motif iconographique chrétien de la *pietà*, où la Vierge Marie se lamente face à la mort de son Fils, qui se conserve paradoxalement par-delà ses frontières chronologiques. À mon sens, ce déplacement n'est pas le seul fruit d'une référentialité culturelle et picturale, assez courante dans le cinéma européen des années soixante ; il doit aussi être abordé à l'aune des données anthropologiques qu'il contribue à redistribuer.

Les Enfants désaccordés, réalisé par Philippe Garrel en 1964, est le récit d'une fugue et d'une errance : deux jeunes adolescents, une fille et un garçon, fuient leur foyer pour se perdre dans les méandres d'une société froide et désincarnée. Le film alterne les constats violents d'un mal-être propre à une génération, qui découvre

l'absurdité du système sociétal dans lequel elle doit pourtant tenter de s'insérer (danses macabres, pérégrinations suicidaires, fantasmes meurtriers) avec ceux, plus désabusés, des générations précédentes (des parodies d'interviews, sur le mode du reportage télévisé, rapportent l'aveu d'impuissance des adultes et des parents), pour finalement aboutir sur celui d'une impossibilité de vivre et de s'inscrire dans un monde où « un ennui mortel plane sur tout[1] ». La *pietà* intervient précisément à la toute fin du film : c'est la forme liturgique prise par la « mort d'ennui » qu'expérimente, selon ses propres dires, le protagoniste masculin – allongé dans l'herbe, le bras droit déplié et la tête prise entre les bras de sa jeune amie, accroupie à ses côtés **[fig. 271-272]**.

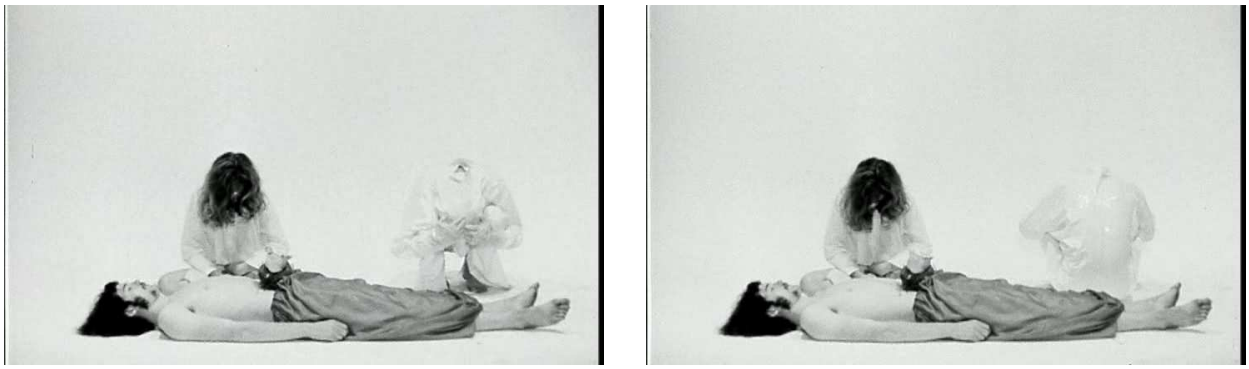
[fig. 271-272] Philippe Garrel, *Les Enfants désaccordés* (Photogrammes, France, 1964)

Acéphale (1968), de Patrick Deval, se déploie tout entier autour de l'observation d'une communauté de jeunes gens qui, de façon similaire, et au moment des événements de Mai, fuient l'univers urbain et social pour se réfugier dans de singulières actions rituelles, sans cesse contrariées : déclamations fiévreuses dans une salle d'université vide, installation d'une communauté ascétique dans la forêt de Fontainebleau, performances absurdes, etc. La *pietà* y apparaît au tout début du film, cette fois, qui s'ouvre sur une étrange « scène de deuil[2] » : c'est la forme, typi-

[1] Philippe GARREL, « Cerclé sous vide », entretien avec J.-L. Comoli, J. Narboni et J. Rivette, *Cahiers du cinéma*, n°204, septembre 1968, p. 47.

[2] Sally SHAFTO, *Zanzibar. Les films Zanzibar et les dandys de mai 1968*, Paris, Paris Expérimental, 2007, p. 40.

quement chrétienne, prise par l'un de ces rituels qu'accomplit le groupe de marginaux. Dans une pièce d'un blanc aveuglant, un jeune homme torse nu est allongé sur le dos, les yeux clos, et déclame des sentences, légèrement modifiées, issues de *L'Immortel* (Borges, 1947) ; une jeune femme, accroupie sur sa gauche, baisse la tête tout en laissant choir ses cheveux au-dessus de cette figure masculine, désormais rendue christique **[fig. 273-274]**.



[fig. 273-274] Patrick Deval, *Acéphale* (Photogrammes, France, 1968)

Les Dieux de la peste (*Götter der Pest*, Rainer Werner Fassbinder, 1970) constitue une variation autour de *L'Amour est plus froid que la mort* (*Liebe ist kälter als der Tod*), premier long-métrage réalisé un an plus tôt. Franz Walsch (déjà le protagoniste principal de ce film inaugural) sort de prison pour retrouver son ancienne maîtresse, Joanna, employée dans un établissement nocturne. Personnage apathique, immobile, sans personnalité, il n'aspire qu'à retrouver son frère Marian dans le but de récidiver. Fuyant la possessivité de Joanna, il rencontre par hasard Magdalena, une connaissance de son frère, qui lui annonce que ce dernier a disparu depuis trois jours ; plus tard, nous apprendrons qu'il a en réalité été assassiné par « le Gorille », pourtant le meilleur ami de Franz. C'est à l'heure de cette révélation, vers la fin du premier tiers du film, qu'intervient la *pietà* : c'est la forme, plastique et picturale, prise par un couple de marginaux, au moment de leur détresse et au sein d'une société qui les rejette. Après cette annonce, Franz se couche sur le lit, les yeux perdus dans le vague ; Magdalena – l'onomastique de son prénom n'est certainement pas anodine –, assise sur le bord de la couche, le déshabille

entièrement ; il repose là, nu, les bras en croix, la jambe droite débordant des limites du matelas, la jambe gauche reposée sur les genoux de son amie, tenue entre les mains de la jeune femme **[fig. 275-276]**.

[fig. 275-276] Rainer W. Fassbinder, *Les Dieux de la Peste* (Photogrammes, RFA, 1970)

Cette communauté figurative qui se forme entre des films à peu de choses près contemporains invite à interroger plus profondément le processus de remploi et de sécularisation auquel ils soumettent ce motif d'origine religieuse, ainsi qu'à re-considérer ce qu'ils peuvent bien partager, outre ce réseau de figures que leurs images respectives tissent entre elles. Ces trois *pietà* réapparaissent au sein d'entreprises cinématographiques qui se caractérisent en deux temps : d'abord, selon des visées essentiellement critiques en regard des temps politiques présents, de leurs crises et de leurs luttes ; crises et luttes dont elles permettent, ensuite, de suivre l'évolution tout comme les effets dévastateurs sur leurs personnages et leurs communautés filmiques. Les prodromes, au fond, en sont fixés par le premier court-métrage de Philippe Garrel : quatre ans avant 1968[3], la fugue erratique de ses deux jeunes adolescents de quinze ans marque effectivement, pour une certaine génération, le début prophétique d'une prise de conscience qui devra plus tard culminer lors des explosions du mois de mai 1968. Jetant un regard rétrospectif sur

3 Il est à ce propos fort probable que l'œuvre soit en fait plus récente : à la fin du film, un plan sur la une d'un journal évoquant un fait-divers survenu en 1966 (la tragédie d'Aberfan, au Pays de Galles), remet logiquement en cause la chronologie officielle du film.

son premier film, Garrel pouvait en effet lui accorder ce caractère annonciateur, voire programmatique :

> *Les Enfants désaccordés*, c'est un film sur un type qui se tire de chez lui et va avec une fille, et comme je ne savais pas très bien où il allait, j'ai filmé une chose abstraite, une espèce de château avec des types qui pendaient par la fenêtre, accrochés, et des types dans les coins, qui ne bougeaient pas, complètement repliés sur eux-mêmes. Quand je vois ça maintenant, je trouve que c'est exactement ce qui est en train d'arriver à notre génération : le fait que nous soyons complètement déphasés par rapport au cycle de la consommation, que nous ayons envie de tout brusquer.[4]

C'est cette même génération que nous suivons ensuite dans *Acéphale*, réalisé à l'aube des événements de mai par un jeune cinéaste de vingt-quatre ans, membre de la constellation *Zanzibar*[5]. Sous ce label sont réunis treize films de durées diverses (dont deux, par ailleurs, sont l'œuvre de Garrel, parmi lesquels figure *Le Lit de la Vierge*, déjà évoqué), qui s'avèrent d'abord marqués par la contemporanéité de leur réalisation avec l'explosion des luttes sociales de l'année 1968, ainsi que le rapporte justement Patrick Deval : « Les films présentés sous le label Zanzibar ont été fomentés autour de Mai 1968. Avant prophétiquement, pendant actuellement et après mélancoliquement.[6] » Ils se caractérisent ensuite par leur volonté, extrême et radicale, de déplacer ce conflit paroxysmique et ses inspirations libertaires, sur le plan politique, jusqu'au domaine des formes filmiques, c'est-à-dire pour emmener la pratique cinématographique jusqu'à sa plus haute liberté formelle et plastique, jusqu'à ses possibilités perceptives et mentales les plus élevées, jusqu'à des techniques nouvelles tournées vers l'« impact », l'« escalade fissurante » et le « saisis-

---

4 Philippe GARREL, « Cerclé sous vide », *art. cit.*, p. 47.

5 Autour du printemps 1968, la rencontre de plusieurs personnalités appartenant à la mouvance artistique et intellectuelle révolutionnaire de la fin des années soixante avec Sylvina Boissonnas, jeune héritière qui devint leur mécène, conduisit à la création d'une maison de production indépendante et expérimentale répondant au nom exotique de *Zanzibar Productions*. Voir Sally SHAFTO, *op. cit.*, p. 19.

6 Patrick DEVAL, « Un monde transparent vers le futur : *Acéphale* », dans *ibid.*, p. 85.

sement perceptif », jusqu'aux « confins de l'angoisse et de l'ironie réflexive », soit, finalement, jusqu'à son plus haut degré de violence[7].

Les Dieux de la peste, quant à lui, constitue le troisième jalon d'une œuvre cinématographique dont j'ai rappelé plus haut l'aspect « balzacien », c'est-à-dire tourné vers la critique minutieuse de tous les aspects de la société capitaliste allemande du tournant des années soixante-dix. Le cinéma de Fassbinder, on l'a vu, n'aura ensuite de cesse, effectivement, que de conduire une accusation radicale de cette société ainsi que d'en réfléchir les conditions du rejet : l'apathie de Franz Walsch, son immobilisme et son errance passive dans une ville froide et figée, dans un monde « imbibé d'une monotonie troublante[8] », caractéristique des premiers films du cinéaste, vient au fond marquer l'insuccès de ce désir de transformation dont la fuite des *Enfants désaccordés* nous avait présenté les prémisses, déjà contrariés.

Outre la *pietà* que leurs personnages respectifs rejouent, les trois films partagent ainsi une même inscription au sein d'œuvres éminemment critiques qui, non seulement, ont participé aux explosions politiques de la fin des années soixante, mais les ont aussi anticipées ou analysées : si les membres du collectif Zanzibar n'ont jamais hésité à participer aux manifestations et même à les filmer[9], Fassbinder s'est quant à lui fait l'observateur attentif des conditions socio-économiques qui les provoquent et les font échouer. À un moment historique où le potentiel contestataire de la pensée marxiste était toujours actif et opératoire, les trois cinéastes, à des degrés divers, en ont tous utilisé les échos pour mûrir les conditions d'une critique acerbe de la société moderne, capitaliste et bourgeoise, bien souvent tournée vers la dénonciation de ses aspects les plus répressifs et policiers. À l'exa-

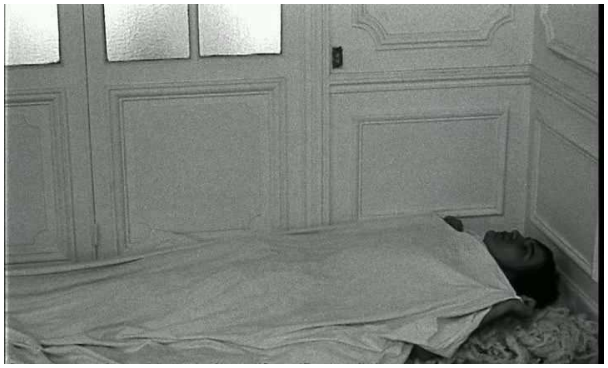
---

7 Serge BARD, Patrick DEVAL, Philippe GARREL, Daniel POMMEREULLE, « Quatre manifestes pour un cinéma violent », *Opus International*, n°7, 1968, p. 33.

8 Andrea GRUNERT, « Récits et esthétique de l'oppression », *CinémAction*, n°117, 2005, p. 107.

9 Pour Sally Shafto, ces films sont même directement symboliques du « potentiel déstabilisateur » de l'époque, et permettent ainsi de contester l'affirmation doxique selon laquelle Mai 68 n'aurait produit aucune œuvre d'art majeure. Voir Sally SHAFTO, « No Wave: The Zanzibar Group », *Artforum*, vol. 46, n°9, mai 2008, p. 327. Sur le film *Actua 1*, réalisé par Garrel pendant les manifestations, voir aussi Émilie VERGÉ, « *Actua 1*, "film perdu" retrouvé de la filmographie de Philippe Garrel et de l'histoire du cinéma de Mai 68 », *1895*, n°79, 2016, pp. 152-171.

men des violences de classe produites par la société allemande, consciencieusement mené par le cinéaste allemand, et ce jusqu'à la mise au jour de ses refoulés fascistes, répondent ainsi les nombreuses allégories de la répression policière que l'on retrouve dans les films de Garrel ou de Deval[10].



[fig. 277-278] Patrick Deval, *Acéphale* (Photogrammes, France, 1968)

Dans les trois films qui nous occupent, la notion de lutte des classes est ainsi poétiquement rejouée par la représentation de communautés filmiques rejetées, ignorées ou opprimées par la société, et leur très difficile inscription dans le champ historique ou sociétal. C'est en effet ce qui les caractérise encore : ce diagnostic négatif et pessimiste d'un blocage, d'un échec de leurs personnages à trouver des moyens, qu'ils soient culturels, symboliques ou rituels, pour dépasser la situation de crise dans laquelle ils se trouvent engagés. L'engagement critique, dont pourtant ces œuvres procèdent, se voit donc directement contrarié par le manque de ressorts qui lui permettraient de s'exprimer : la révolte sourd, mais ne paraît jamais en mesure d'éclater ; la menace totalitaire et l'ennui triomphent ; les communautés se replient, se disloquent ou se désaccordent – bien souvent jusqu'à la mort : si, chez Garrel, la détresse face au monde est soudain résolue sous l'espèce négative d'une « mort d'ennui », chez Deval, c'est encore au pessimisme et à la mort que se heurtent les volontés rituelles et cérémonieuses de la communauté **[fig. 277-278]**.

[10] Voir Philippe GARREL, Thomas LESCURE, *Une caméra à la place du cœur*, Aix-en-Provence, Admiranda/Institut de l'Image, 1992, p. 41.

Les drames vécus par leurs protagonistes s'avèrent donc parfaitement conformes au double diagnostic qu'allaient formuler, de leur côté, Pier Paolo Pasolini (les cultures marginales se voient homologuées au mode de vie bourgeois, et l'ensemble de leurs singularités anthropologiques détruites par le néo-capitalisme) et Ernesto De Martino, au contact notamment de pleurs rituels versés devant la mort (soit, littéralement, face à des scènes de *pietà* **[fig. 231-232]**) : elles se trouvent également placées en situation de « crise de la présence », où la disparition de leurs outils culturels de réintégration, bien souvent d'origine ou de forme religieuse, les empêche de s'inscrire dans le champ historique ou mondain. D'un côté, en effet, ce que vivent les personnages de ces trois films est semblable à l'expérience subie par les couches populaires rencontrées par l'anthropologue : ils subissent des symptômes inquiétants de « désorientation » et d'« indisponibilité du monde[11] » qu'il faut rapporter aux conditions de misère ou de marginalité sociale dans lesquelles ils sont à dessein placés – symptômes dont le dernier ouvrage démartinien, on le verra, élargissait à l'ensemble de la population occidentale vivant sous le sceau d'un capitalisme déréglé. Mais de l'autre, ce qu'ils expérimentent désespérément est similaire à ce que Pasolini, au même moment, remarquait pour le sous-prolétariat des *borgate* romaines : si ces communautés en crise ont eu à se parer du hiératisme d'un Christ ou d'une Marie modernes, c'est en raison de leur difficile inscription dans une conjoncture anthropologiquement catastrophique, où sont dangereusement menacées leurs formes traditionnelles de participation au monde et à la société, et sévèrement réprimées leurs fragiles tentatives de résistance.

Des *Enfants désaccordés* aux *Dieux de la peste*, en passant par *Acéphale*, se lisent ainsi, tout à la fois, la naissance d'un sentiment de révolte et la faillite de son expression. Reste, pourtant, ce surgissement du pathos chrétien au moment même où les luttes et les soulèvements diégétiques se révèlent impossibles. Ce triple revirement vers une mémoire figurative, religieuse et rituelle ancienne semble d'abord entrer en contradiction avec la vacance participative que ces films, explicitement,

[11] Voir Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 283.

paraissent vouloir constater. Mais il a aussi pour résultat d'ouvrir leurs images à un montage temporel complexe où le remploi d'un thème hérité de la peinture et de la sculpture chrétienne classique rencontre le terrain séculier d'une prise de position politique face aux crises qui agitent l'époque moderne. Je propose l'hypothèse que ce sont précisément les motifs de *pietà* mis en place par les personnages de ces trois films qui prendraient en charge, dans un très bref mais très intense moment dialectique, le potentiel révolutionnaire recherché par leurs personnages : il s'agit de considérer ces survivances du canon figuratif chrétien comme le moyen mis en œuvre par les films pour trouver à leurs figures en crise la voie sensible d'une résistance ou d'une révolte.

**
*

On l'a vu, la conception « antipositiviste » du progrès historique par Walter Benjamin devait le conduire à la théorisation de ce qu'il appelait « l'image dialectique », cet instant fulgurant où les temporalités s'entrechoquent et où le passé qui survit n'a de sens qu'à mettre en cause le présent qui le reçoit[12]. Cette pensée de la rencontre entre passé et présent prenait la suite des recherches warburgiennes autour du concept de « survivance » et de l'essentielle « polarité » qui, selon certaines contingences historiques, règle l'inversion sémantique des motifs survivants[13]. Chez Carlo Ginzburg, c'est au titre d'une « iconographie politique » que ces questions warburgiennes des survivances et des énergies polaires sont venues servir d'outil analytique privilégié : en dépliant la descendance iconologique du *Marat* de Jacques-Louis David **[fig. 279]**, Ginzburg parvenait à mettre au jour l'archéologie figurative qui préside à son efficacité politique[14]. Du reste, selon Thomas Crow,

---

[12] Voir Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire » (1940), trad. M. de Gandillac, revue par P. Rusch, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 441.

[13] Voir par exemple Aby WARBURG, « *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet : la fonction préfiguratrice des divinités élémentaires pour l'évolution du sentiment moderne de la nature », *op. cit.*, pp. 133-136.

[14] Voir Carlo GINZBURG, *Peur révérence terreur*, *op. cit.*, p. 60.

David aurait précisément modelé la figure principale de son œuvre sur un tableau de *pietà* : celui que son élève Girodet avait peint en 1789 pour l'église Saint-Victor de Montesquieu-Volvestre[15] **[fig. 280]**. C'était là reconnaître que cette coexistence simultanée des strates temporelles agencées par les images – lorsque l'expression contrariée d'une détresse face aux crises modernes rencontre la reprise d'un motif religieux archaïque – peut ouvrir la possibilité d'une « re-polarisation », pour le dire avec Warburg, des ressorts anthropologiques recelés par le rituel dans la voie de leur propre et contemporaine expressivité politique.

[fig. 279] Jacques-Louis David, *La Mort de Marat* (Bruxelles, Musées Royaux, 1793)
[fig. 280] Anne-Louis Girodet, *Pietà* (Montesquieu-Volvestre, Église Saint-Victor, 1789)

C'est notamment grâce à ce paradigme historico-esthétique – et toutes ses interprétations politiques, que j'ai tenté de déplier plus haut – qu'il est possible d'investir d'une potentialité politique des formules religieuses qui réapparaissent au cœur même du cinéma critique de la modernité occidentale : comme on l'a vu, notamment chez Herbert Marcuse du côté marxiste ou chez Johann Baptist Metz

[15] Thomas CROW, *L'Atelier de David. Émulation et révolution* (1995), trad. R. Stuveras, Paris, Gallimard, 1997, p. 203.

du côté de la théologie chrétienne, le souvenir et la mémoire d'un passé porteur d'utopie – fût-il d'origine religieuse – allait être envisagé comme un instrument politique à même d'allumer l'étincelle de conscience nécessaire aux prémisses révolutionnaires. Cette problématique historique et esthétique est ainsi venue servir le dessein d'un chemin culturel où fut tenté, à l'instant du danger, un ensemble de connexions entre le religieux et le politique.

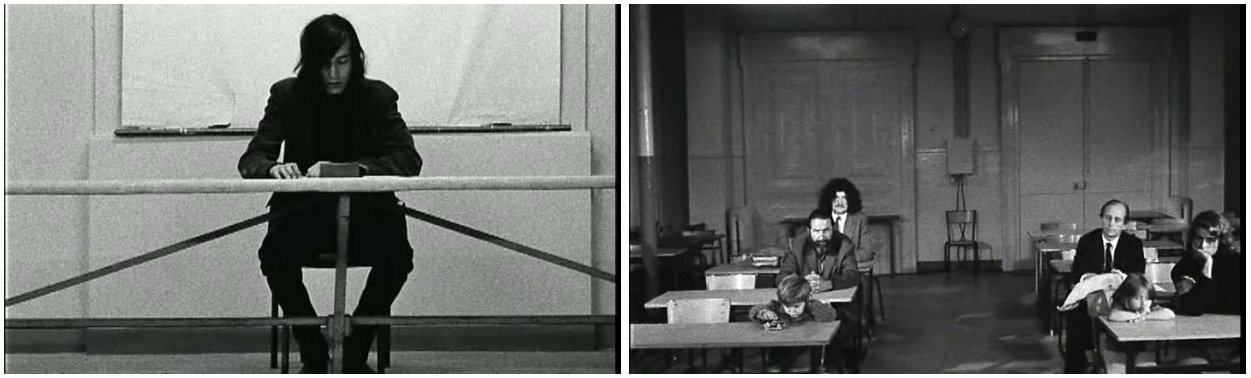
De ces tentatives de branchement entre deux messages de libération et d'émancipation aux origines disparates – la critique marxiste de la civilisation capitaliste, et le substrat libérateur de l'Évangile chrétien –, les *pietà* rencontrées chez Garrel, Deval et Fassbinder porteraient la trace. Celle d'un versant non-orthodoxe de la pensée militante d'extrême-gauche qui aura offert à la *praxis* de l'émancipation révolutionnaire le droit d'une comparution pouvant se faire sous les espèces religieuses du *pathos* chrétien, au nom des valeurs communes que les deux systèmes partagent, mais, également, au nom des ressorts anthropologiques et des énergies collectives que les formules rituelles et symboliques religieuses ont pu cristalliser en elles – le droit de faire d'une *pietà*, originairement chrétienne, le refuge de personnages marginaux victimes d'une situation politiquement déterminée.

Si la fortune critique de ces trois cinéastes s'est plutôt constituée autour de la dimension politique de leurs œuvres respectives, ils n'ont pourtant pas été étrangers à de telles démarches qui voient des entreprises critiques et contestataires, bien souvent issues du marxisme, s'articuler à une pensée du religieux chrétien et à une remise en scène – une « re-polarisation » – de son message tout comme de ses formes liturgiques traditionnelles. J'ai déjà eu l'occasion de rappeler l'iconographie sacrificielle déployée par l'œuvre filmique de Rainer Werner Fassbinder et le processus de « devenir-saint[16] » auquel, par l'entremise du modèle christique, elle soumettait ses figures filmiques, tout comme j'ai pu évoquer le modelage incessant du premier cinéma garrélien sur les figures primordiales et les événements fondateurs du récit évangélique chrétien.

En ce qui concerne Patrick Deval, *Acéphale*, et son titre éminemment référentiel, venait quant à lui creuser un sillon bataillien débuté dès son premier film, *Hé-*

[16] Yann LARDEAU, *Rainer Werner Fassbinder*, Pairs, L'Étoile/Cahiers du cinéma, 1990, pp. 105-113.

raclite l'obscur, réalisé un an plus tôt : le film de 1968, en effet, emprunte explicitement son nom à la revue que Georges Bataille avait fondée en 1936. Dans « La conjuration sacrée », l'article liminaire du premier numéro de la revue (que, dans le film, l'acteur Laurent Condominas déclame devant une salle dépeuplée de l'Université de Nanterre **[fig. 281-282]**), Bataille préconisait notamment de se tourner vers un abandon des sociétés modernes rationnelles, coupables d'avoir détruit d'anciennes civilisations regrettées[17]. Il s'agissait au fond d'envisager les moyens possibles pour restituer à l'individu vivant dans un monde désacralisé les conditions d'un ressoudage communautaire, en analysant « l'expérience sociale en toutes ses manifestations dans lesquelles se réalise la présence active du sacré[18] », pour enfin déjouer la fascination envers le pouvoir fasciste et l'aveuglement léthargique des peuples.



[fig. 281-282] Patrick Deval, *Acéphale* (Photogrammes, France, 1968)

Suite à l'échec de son précédent mouvement collectif, *Contre-Attaque* – un « Union des intellectuels révolutionnaires » où sa foi en une coalition des luttes était restée toujours intacte –, c'est désormais à l'aune d'une re-sacralisation de la société qu'allaient désormais se penser, chez Bataille, tant le dégoût du monde capitaliste que la résurrection des sentiments religieux sous une forme sociale, politique, voire révolutionnaire. À l'heure des révolutions de 1968, Patrick Deval inti-

---

[17] Georges BATAILLE, « La conjuration sacrée », *Acéphale*, n°1, juin 1936. Repris dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1970, pp. 443-445.

[18] COLLECTIF, « Notes pour la fondation d'un Collège de Sociologie », *Acéphale*, n°3-4, juillet 1937, p. 26. Repris dans *ibid.*, p. 492.

tulait donc son « film-guérilla[19] » du nom de ce programme de réflexion par lequel Georges Bataille, d'abord, formulait une critique de la civilisation dans laquelle il est possible de retrouver certains des grands thèmes de la polémique pasolinienne – critique romantique des sociétés rationnelles à l'aune de mondes idéalisés disparus, critique de la dégradation anthropologique des hommes qu'elles accomplissent, critique de l'affaissement contemporain des sentiments sacrés[20] – et où il avait, ensuite, tenté d'offrir aux soulèvements et à la résistance contre l'oppression fasciste les puissances de la passion religieuse et, surtout, de sa « valeur communielle[21] ».

En laissant survivre un ancien thème pictural dans les images de leurs films, Garrel, Deval et Fassbinder, me semble-t-il, participent à ce débat. Les variations dans le traitement filmique du thème, entre leurs *pietà* respectives, déplient dès lors l'ensemble des solutions figuratives opérées par les peintres eux-mêmes afin de le tracer sur leurs toiles : situation de la scène en extérieur ou en intérieur ; resserrement dramatique sur les deux personnages principaux ou ajout d'autres protagonistes ; souplesse du corps christique ou intense rigidité cadavérique ; sérénité douloureuse du visage marial ou, au contraire, déchirante pâmoison des figures féminines[22]. Mais au-delà de leurs différences formelles, qui tiennent tant à la scénographie expressive mise en place qu'à la visibilité de ses figures, les trois séquences se rejoignent néanmoins dans ce même choix pictural adopté par les films, dans un contexte similaire, qui voit l'expressivité politique des personnages affectée par l'absence des énergies rituelles lui permettant de se manifester : celui d'en repasser par un motif plastique et religieux qui, précisément, contient implicitement les données anthropologiques propres à proposer ce qui leur manque.

Si le film emprunte à la peinture, donc, il ne le fait pas seulement au titre d'une quelconque référentialité culturelle ou picturale, car le retour de la *pietà* vient

---

[19] Philippe AZOURY, *Philippe Garrel, en substance*, Paris, Capricci, 2013, p. 105.

[20] Voir par exemple Georges BATAILLE, « Chronique nietzschéenne (I) », *Acéphale*, n°3-4, juillet 1937, p. 16. Repris dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 488.

[21] *Id.*, « Rapports entre "société", "organisme", "être" (I) » (1937), *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1970, p. 291.

[22] Sur ces solutions iconographiques, voir à nouveau Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 103.

également signaler celui d'une ancienne puissance anthropologique que la sphère du politique semble ici vouloir emprunter à celle du religieux. Par le détour de cette citation picturale, en effet, les films ainsi connectent leurs raisons politiques à un thème ancien qui, en creux, évoque à la fois la lamentation face à une situation donnée – le néo-capitalisme, saisi comme l'actuel empire génocidaire de strates entières d'humanité – et l'arme anthropologique à même d'engager quelque chose comme une résistance, voire une révolte collective – la communion, conçue tout à la fois comme action politique manquante, mais aussi comme figure rituelle convoquée par la formule de pathos survivante. C'est là superposer au constat politique d'un blocage communautaire le type exemplaire, iconographique et religieux, de l'expression d'une efficacité collective et rituelle : par ce retour surdéterminé, les images de ces trois films renouent avec ces nombreuses tentatives qui, lors des moments critiques des peuples en lutte, ont tenté d'adjoindre à la révolution sociale les forces pathétiques de l'imaginaire religieux.

C'est par le rengagement des ressorts anthropologiques originels du thème de la *pietà* que les personnages de ces trois films, à mon sens, parviennent à contester les menaces qui pèsent sur eux, l'entrée en crise de leur « présence » et l'échec de leur inscription dans l'espace culturel, social et historique. En effet, que ce motif en particulier réapparaisse au moment où échoue l'agir collectif de communautés exclues, placées en situation de crise, n'est pas anodin. Car c'est d'abord en tant qu'expression collective d'une émotion paroxysmique qu'il faut appréhender une scène de *pietà* : si, telle que les images de l'art occidental nous la présentent, celle-ci est absente du texte évangélique, c'est bien pour figurer la réalité pathétique des terribles douleurs qui y sont exposées qu'elle est inventée par la pensée figurative[23] du Trecento italien. Sa « puissance émotive[24] », le thème en effet la doit au fait qu'il agrège une implacable conglomération d'afflictions : celles que le Christ a endurées lors de sa crucifixion, mais aussi celles que sa Mère éprouve lorsqu'elle récupère son corps sans vie – « rien de tel pour vous tous qui passez sur le chemin, regardez et voyez s'il est une douleur pareille à ma douleur » : c'est cette citation

[23] J'emprunte l'expression à Pierre FRANCASTEL, *La réalité figurative*, Paris, Gonthier, 1965, pp. 78-79.

[24] Louis RÉAU, *op. cit.*, p. 103.

extraite des *Lamentations* (1, 12) qui ainsi se retrouvera fréquemment peinte sur les Calvaires.

C'est ensuite à l'aune de sa dimension dévotionnelle et de sa fonction hautement participative que doit être envisagé le modèle plastique de la *pietà* : le *pathos* qui y est exposé aux yeux du spectateur doit immédiatement se poursuivre par sa participation liturgique au culte. On doit à Hans Belting, dans une étude magistrale, d'avoir présenté la généalogie de ce motif, qu'il fait remonter à l'*Imago pietatis* : image de dévotion qui présuppose « une expérience collective de la réalité[25] » et, en tant qu'« *imago monstrans* », est appelée pour se faire le signe tangible de la présence réelle du Christ, affirmée par le dogme chrétien. Il s'agissait, au fond, par la sollicitation des affects du croyant, de renforcer sa foi lors du sacrement, puisqu'il retrouvait dans l'image les pratiques cultuelles qui se déroulaient sous ses yeux. L'image se voyait ainsi assignée à une essentielle fonction « rhétorique » : elle était convoquée pour ses vertus « d'invitation et de présentation », à la façon d'une « injonction » qui devait pousser le spectateur non seulement à la dévotion, mais aussi à la participation active et collective au culte[26]. C'est donc dire que l'émotion ressentie à la vision d'une *pietà* n'a de sens qu'à être directement suivie d'une action.

Belting pouvait ainsi fermement réinsérer le thème iconographique dans ce procès liturgique où l'image se présente comme la « transformation du corps sacramentel du Christ en son corps visible[27] », comme la « preuve visible » de sa présence réelle dans l'hostie consacrée. Car c'est bien, enfin, en tant que motif eucharistique que doit être comprise l'image que nous présente toute scène de *pietà* : c'est le corps incarné du Christ qu'au terme de son sacrifice elle offre à la contemplation du croyant. À partir du VIII^e^ siècle vont ainsi se multiplier, dans l'iconographie chrétienne, un ensemble d'allégories figuratives qui relient fortement les instruments de la Passion à ceux du sacrement eucharistique, comme la présence

---

[25] Hans BELTING, *L'image et son public au Moyen Âge* (1981), trad. F. Israel, Paris, Gérard Monfort, 1998, p. 128.

[26] *Ibid.*, p. 121.

[27] *Ibid.*, p. 106.

conjointe du calice et de la Croix du sacrifice[28]. Dans une image de *pietà*, en présentant explicitement au fidèle le corps sacrificiel du Christ crucifié, la Vierge Marie ne ferait après tout rien d'autre que de redoubler figurativement le geste rituel du prêtre qui, en levant le calice et l'hostie au moment de la consécration eucharistique, offre au croyant les espèces sacramentelles du corps et du sang divins[29].

Liturgie, sacrement et iconographie concourent-ils, ainsi, à faire de l'image de *pietà* une véritable *Pathosformel* sous-tendue par deux pôles contradictoires : d'un côté, l'expression d'une douleur inextinguible censée provoquer la plus puissante des émotions, la plus vivante des mémoires et la plus fervente des dévotions ; de l'autre, le possible rengagement d'un potentiel participatif vers l'implication collective dans un acte rituel, culturel et même communautaire, dans la mesure où le sacrement eucharistique n'a d'autre but que de fonder et de fortifier rituellement la communauté des croyants réunie dans les églises – ou, en des termes plus démartiniens, d'offrir à ces derniers un horizon mythico-rituel de réintégration collective des moments critiques de leur existence. À l'heure d'une situation vécue comme anthropologiquement catastrophique, où s'effondre progressivement l'énergie morale capable d'offrir à l'humain le sens de son existence collective, on comprend mieux ce qui a pu motiver des cinéastes engagés dans des entreprises critiques et résistantes à en repasser par cette formule archaïque issue de la peinture religieuse chrétienne.

Ce n'est, en effet, qu'au moment de cette survivance que les trois films parviennent véritablement à échapper aux errances caractéristiques de leurs personnages et à conjurer cette absurdité désespérée contre laquelle achoppent les énergies vitales de leurs groupes filmiques. Le jeune homme des *Enfants désaccordés* voit ainsi offerte à sa « mort d'ennui » la possibilité de prendre les contours d'un acte sacrificiel et communiel, capable d'engager une résistance ou un relèvement futurs – capable, tout du moins, de contredire la morosité et le découragement dont pourtant, nous dit-on, celle-ci procède. Les rites absurdes d'*Acéphale* et le repli pro-

---

[28] Voir Dominique RIGAUX, *À la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens 1250-1497*, Paris, Éditions du Cerf, 2007, p. 218.

[29] Voir Jean WIRTH, *L'image à la fin du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Cerf, 2011, p. 214.

gressif sur elle-même de la singulière communauté qui les fomente avaient toutefois trouvé dans la *pietà* inaugurale un modèle eucharistique dont la représentation est indissociable d'un essentiel geste communautaire, puisque toute figuration de la Passion du Christ ne va pas sans évoquer le mystère de la communion, indispensable à la soudure de toute la communauté chrétienne[30]. Quant à l'*Imago pietatis* formée par les héros de Fassbinder, elle permet de rétrospectivement réparer l'absence totale de détresse et d'émotion que les femmes qui l'ont connu ressentiront, plus tard, lors de l'enterrement de Franz, mort d'un braquage raté à la toute fin du film.

L'intensité pathétique de la *pietà*, mais aussi son versant polaire rhétorique, participatif et communautaire, vient donc non seulement servir de levier figuratif à l'instauration d'une analogie paradoxale entre les nobles souffrances du Rédempteur et de sa Mère, et celles de communautés marginales que la société moderne, rationnelle et séculière, semble bien avoir abandonnées – ou qu'en tout cas elles rejettent. Mais le remploi du motif chrétien vient également servir d'opérateur anthropologique communiel par lequel, puisqu'il engage la migration d'un ensemble de ressorts théologiques déplacés – relatifs au ressaisissement d'une mémoire salvatrice commune, à l'engagement d'un agir collectif au sein d'une cause partagée et à l'émanation d'une communion rituelle –, les films réussissent à décrire, pour ces corps en crise, l'ébauche d'une unité solidaire et spirituelle[31], préambule indispensable à toute volonté potentielle de révolte ou de soulèvement.

Contre la perte de « présence » dont semblent être victimes les personnages de Garrel, Deval et Fassbinder, la « re-polarisation » du motif chrétien de la *pietà* dessine donc un tout autre scénario : celui d'une politique des images en temps de crise, conviée de s'adosser à une éthique spirituelle dont l'iconographie religieuse, par le biais de l'anthropologie chrétienne, a notamment conservé le poids énergé-

---

30 Dominique RIGAUX, *op. cit.*, p. 82.

31 C'est un mouvement similaire qu'a repéré Olivier Cheval, au sein d'un corpus de films contemporains plus récents, quand la migration du schème chrétien de la communion parvient à figurer la solidarité nouvelle de personnages marginaux. Voir Olivier CHEVAL, *Le Partage de la douleur. Une impolitique du film*, Grenoble, De l'Incidence Éditeur, 2018.

tique[32]. Si de tels héros filmiques ont pu ainsi rejouer le modèle messianique d'une douleur essentiellement salutaire, c'est le signe que même les plus politiques des cinéastes européens, au tournant des années soixante et soixante-dix, n'ont pas méconnu la puissance de ces opérateurs communautaires recelés par les contenus iconologiques, symboliques, rituels ou liturgiques chrétiens ; ces opérateurs, que transportent avec eux, en particulier, les images du Christ et de sa Mère, ont pu aller jusqu'à apparaître, en ces « temps de guerre[33] » ou de crise anthropologique, comme les seuls refuges spirituels et moraux aptes à dessiner quelque chose comme un horizon sotériologique commun – ce sera notamment le sens de ma troisième hypothèse, développée dans le chapitre suivant.

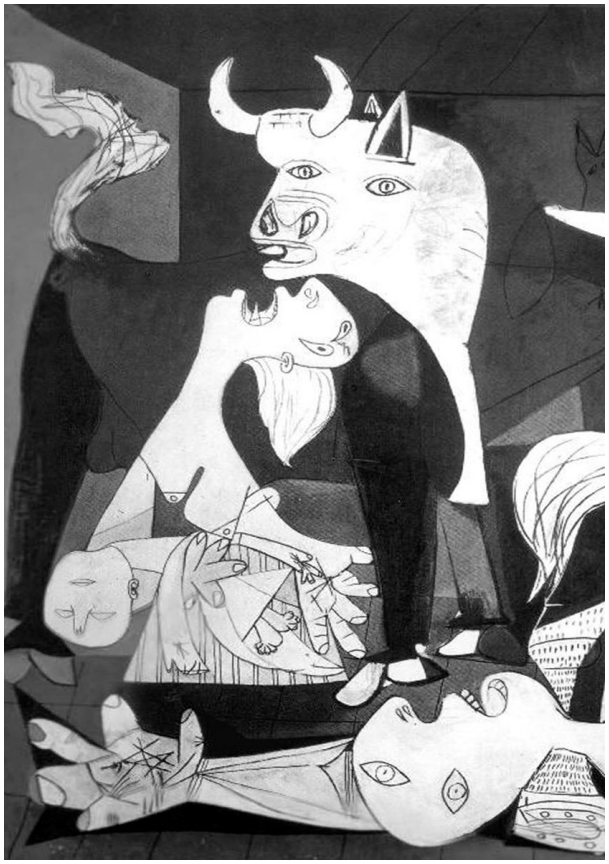
**
*

En 1937, dans le pavillon espagnol de l'Exposition internationale des arts et techniques appliqués à la vie moderne, les visiteurs parisiens eurent l'occasion de découvrir une immense toile signée par Picasso, *Guernica*, réalisée en réaction au bombardement fasciste d'une petite ville d'Espagne survenu le 26 avril. Dans la partie gauche de cette œuvre, manifeste anti-fasciste par excellence, il est possible d'observer la figure d'une femme portant un enfant mort **[fig. 283]** – le motif chrétien de la *pietà* était déjà venu y prendre en charge la détresse face à une situation politique meurtrière. Que Patrick Deval, dans un film intitulé *Acéphale*, ait pu également remobiliser cet ancien thème iconographique et religieux me paraît au fond assez cohérent : les considérations déployées par Georges Bataille sur la résistance au fascisme et la revalorisation du sacré dans les premiers numéros de la revue éponyme, parus entre 1936 et 1937, ne sont en effet pas restées sans conséquences sur l'art de Pablo Picasso.

---

[32] Voir Luc VANCHERI, *La Grande Illusion. Le Musée imaginaire de Jean Renoir*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 110.

[33] Philippe GARREL, « Cerclé sous vide », *art. cit.*, p. 52.



[fig. 283] Pablo Picasso, *Guernica* (Madrid, Musée Reina Sofia, 1937) [détail]
[fig. 284] Enlumineur anonyme, *Le Déluge* (*Apocalypse de Saint-Sever*, Paris, BNF, XI[e] siècle)

Carlo Ginzburg a bien rappelé l'influence majeure jouée par Bataille sur la peinture picassienne et, à plus forte raison, dans le processus de création qui a conduit à *Guernica* ; plusieurs motifs, qu'il s'agisse de la tête du guerrier tombé dans le coin inférieur gauche **[fig. 283]** ou de l'ampoule électrique au milieu de la partie supérieure, sont redevables à des textes publiés par l'auteur d'*Histoire de l'œil* dans la revue *Documents*, sur le manuscrit médiéval de *l'Apocalypse de Saint-Sever* **[fig. 284]** ou « Soleil pourri », directement consacré à l'art pictural de Picasso[34]. Si son imposante toile reste encore aujourd'hui considérée dans la tradition artistique occidentale comme le type exemplaire de l'œuvre de peinture engagée contre les vicissitudes des politiques fascistes, nombreux sont les observateurs a avoir repéré son principal paradoxe : dans le matériel figuratif de cette icône anti-fasciste, supposément peinte pour dénoncer un massacre de guerre fasciste, les allusions poli-

34 Carlo GINZBURG, *Peur révérence terreur*, *op. cit.*, pp. 162-165.

tiques directes, tout comme les « massacreurs », du reste, sont aux abonnés absents[35].

Pour expliquer cette « difficulté cruciale », Carlo Ginzburg a proposé, précisément, d'en repasser par Georges Bataille. *Guernica*, en effet, est achevé en juin 1937, puis exposé au pavillon espagnol le mois d'après ; ce même mois de juillet, Bataille publiait un numéro double de la revue *Acéphale* où figurait un texte essentiel, la « Chronique nietzschéenne » consacrée à une critique de la récupération de Nietzsche par l'idéologie nazie, mais aussi à l'évocation d'un événement théâtral parisien : la version française, donnée entre avril et mai 1937, d'une pièce de Cervantès intitulée *Numance*, interprétation d'un véritable fait historique, le siège de la ville espagnole du même nom par l'armée romaine[36]. Là où l'exégèse traditionnelle faisait de l'archaïque Numancia l'archétype de la moderne Madrid attaquée par les armées franquistes, Bataille, pour sa part, devait saisir l'occasion pour offrir le paroxysme de sa pensée paradoxale de la communauté, entamée, comme on sait, autour des notions négatives d'impuissance et de désœuvrement :

> Si l'image de Numance exprime la grandeur du peuple en lutte contre l'oppression des puissants, elle révèle en même temps que la lutte actuellement poursuivie manque le plus souvent de toute grandeur : le mouvement antifasciste, s'il est comparé à Numance, apparaît comme une cohue vide, comme une vaste décomposition d'hommes qui ne sont liés que par des refus.
> Il n'y a qu'illusion et facilité dans le fait d'aimer Numance parce qu'on y voit l'expression de la lutte actuelle. Mais la tragédie introduit dans le monde de la politique une évidence : que le combat engagé ne prendra sens et ne deviendra efficace que dans la mesure où la misère fasciste rencontrera en face d'elle autre chose qu'une négation agitée : la communauté de cœur dont Numance est l'image.[37]

Au défi communiste qui entendait lutter contre le fascisme sur le terrain du combat politique, Bataille a donc finalement préféré le défi d'impuissance opposé par les Numantins au pouvoir romain qui les assaille : celui qui devait enfin les unir

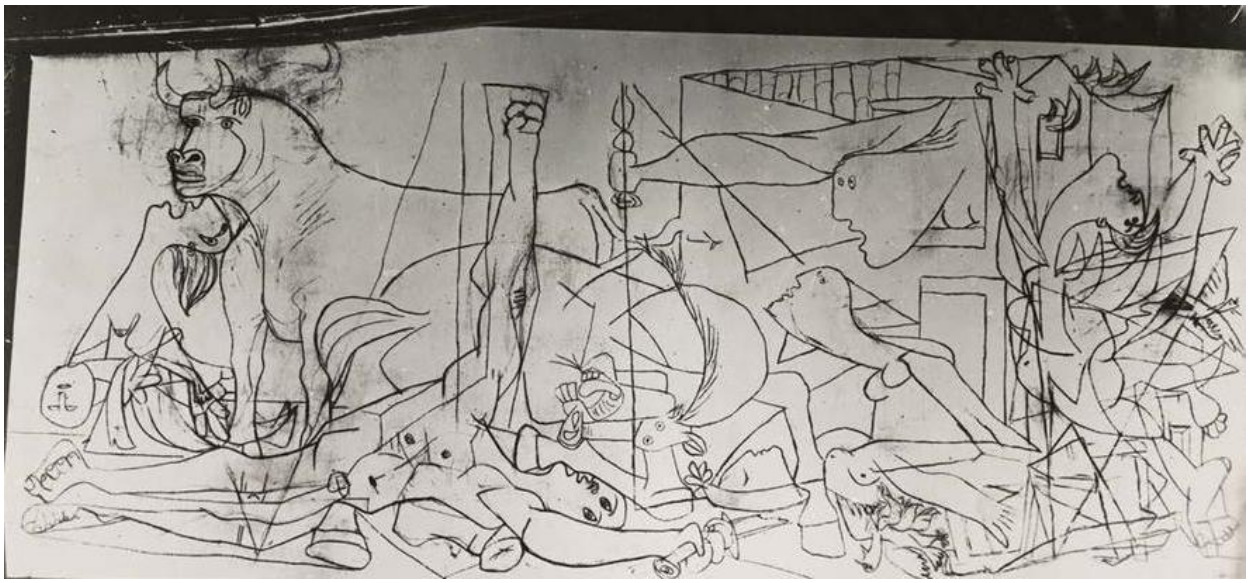
---

35 *Ibid.*, p. 161.

36 *Ibid.*, pp. 167-168.

37 Georges BATAILLE, « Chronique nietzschéenne », *art. cit.*, p. 486.

dans la faim et dans la mort – cette image dans laquelle Roberto Esposito a vu la source même de la notion d'impolitique qu'il développa à la fin des années quatre-vingt, en concluant précisément sur le siège de Numance[38]. Et c'est ainsi que Picasso devait laisser disparaître de la version finale de *Guernica* l'ensemble de ses symboles politiques – ce poing communiste, levé et fermé, visible dans la première étape photographiée par Dora Maar, qui s'absente dès la deuxième étape datée du 13 mai[39] **[fig. 285]** – pour ne laisser subsister sur la toile qu'une congrégation de figures pathétiques rassemblées dans la détresse, la douleur et l'anéantissement.



[fig. 285] Dora Maar, *Esquisse préparatoire pour Guernica* (Photographie, Paris, 1937)

« Une communauté d'hommes [et de femmes, pourrions-nous ajouter] unis par la tragédie et la mort[40] », résume Ginzburg ; et c'est, au fond, ce que propose effectivement le motif iconographique de la *pietà* : il présente l'image d'une mort et d'une tragédie dépassée dans le culte par l'édification de la communauté des fidèles. Mais il me semble qu'à la « beauté impolitique du tableau » et à « l'extase communielle » de la tragédie dans lesquelles Bataille et Picasso ont choisi de dé-

38 Roberto ESPOSITO, *Catégories de l'impolitique* (1988), trad. N. Le Lirzin, Paris, Éditions du Seuil, 2005, pp. 239-241.

39 Carlo GINZBURG, *Peur révérence terreur*, *op. cit.*, p. 164. Sur ce motif absenté, voir aussi Anthony BLUNT, *Picasso's Guernica*, Londres, Oxford University Press, 1969, p. 34.

40 *Ibid.*, p. 169.

layer les intensités communielles et collectives du pathos religieux[41] pour mieux l'opposer aux offensives fascistes de leurs temps, les années soixante et soixante-dix, et les cinéastes qui m'intéressent ici, n'ont pas pu se résoudre à abandonner la médiation cruciale du communisme, encore entendu comme projet politique et communautaire capable d'offrir aux groupes humains, contre les aspects les plus totalitaires du néo-capitalisme, un horizon d'espoir et de réintégration[42].

Car au milieu des années soixante-dix, le bombardement de Guernica devait à nouveau se faire le sujet explicite et le référent historique direct d'une fresque critique, réalisée par un cinéaste engagé contre toutes les formes de l'oppression fasciste. En 1975 – l'année même de la parution de l'article pasolinien sur les lucioles –, Fernando Arrabal réalise *L'Arbre de Guernica*, un film qui entendait tout à la fois reconstituer l'époque trouble de la Guerre civile espagnole et se servir de ce prétexte pour porter les revendications et les critiques plus contemporaines du cinéaste, dramaturge, poète et pataphysicien. Le film est situé en 1936, en Espagne. Dans la petite ville de Villa Ramiro, les tensions éclatent : le comte de Cerralbo et ses trois neveux, fièrement ralliés à l'idéologie fasciste et soutenus par l'armée franquiste, se heurtent à l'indiscipline de leurs administrés, rébellion menée tambour battant par Goya, le fils républicain du comte, et Vandale, une mystérieuse *passionaria* locale. Après le bombardement de Guernica, localité voisine, la résistance s'organise ; Villa Ramiro devient le centre national de la lutte républicaine et doit faire face au siège violent mené par les troupes de Franco, soutenues par celles d'Hitler et de Mussolini. Cependant, la visée poursuivie par Arrabal, dans ce film comme tout au long de sa carrière, semble cependant être bien plus large que la simple fabrication d'une fresque sur l'histoire espagnole :

> J'ai été très sensible à la répression qu'exerce l'autorité, disait-il dans une série d'entretiens réalisés en 1978, c'est-à-dire à la facette à mes yeux la plus capitale

---

[41] Voir Olivier CHEVAL, *Le Partage de la douleur. Une anthropologie figurative du cinéma contemporain*, thèse de doctorat en études cinématographiques (dir. L. Vancheri), Université Lumière Lyon 2, 2016, pp. 53-61.

[42] Voir par exemple Pier Paolo PASOLINI, « Voter pour le PCI pour sauver l'avenir » (1963), *Entretiens (1949-1975)*, *op. cit.*, pp. 77-81.

du totalitarisme. Et en me révélant contre cette répression, j'ai fait une œuvre beaucoup plus universelle que si j'avais simplement refusé le franquisme.[43]

[fig. 286-291] Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogrammes, France, 1975)

La situation de la diégèse filmique en des temps chronologiquement révolus ne saurait donc être confondue avec la simple volonté d'une reconstitution historique – celle-ci, par ailleurs, se voit sans cesse troublée, comme il est de coutume dans le cinéma arrabalien, par un mélange de séquences à la fois surréalistes, fantasmagoriques et parodiques qui parasitent incessamment le régime de la reconstitution : il s'agit plutôt, semble-t-il, de reconstruire une situation temporelle passée pour mieux pointer ce qui en a survécu dans la période actuelle ; ce même geste de

43 Fernando ARRABAL, *Plaidoyers pour une différence. Entretiens recueillis à Courcerault par A. Chesneau et A. Berenguer*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978, p. 23.

« déphasage », préconisé par Giorgio Agamben en tant que mise à distance de l'actuel pour mieux saisir le contemporain[44].

Si Arrabal ne s'est jamais officiellement réclamé du marxisme – voire l'a même parfois critiqué, notamment en raison de la conceptualisation marxienne négative du *lumpenprolétariat*[45] –, le voisinage du mouvement surréaliste, son opposition virulente au totalitarisme et la très forte tradition communiste du mouvement antifasciste espagnol ne l'ont pas empêché d'en récupérer les principaux thèmes. En regard de ses temps contemporains, il semble en effet s'être posé des questions similaires à celles qui ont, durant toute sa vie, travaillé Pier Paolo Pasolini. Il s'agissait, d'abord, de se rendre sensible à ces instances de « répression » exercée par l'autorité, à ses effets engendrés sur les couches populaires les plus défavorisées[46], et à ses fruits répercutés, au-delà du franquisme et de l'Espagne, donc, dans l'ensemble de la civilisation moderne. Cet examen devait ensuite le conduire à l'identification des pièges employés par le totalitarisme pour étendre son empire sur les corps et dans les consciences, notamment par le biais de ce qu'il appelait le « vertige technologique », cette « religion de la technique » entendue comme une dangereuse « ruse de la société de consommation[47] ».

Imaginer une résistance à l'état de fait totalitaire et franquiste allait enfin prendre la forme d'un avertissement à « ne […] pas sous-estimer pour l'imaginaire l'importance du passé[48] » et à élaborer un « esprit religieux » (qui, avec le « marxisme » et la « démocratie », était considéré comme le courant de pensée le plus populaire en Espagne et le plus à même de rendre sa liberté au pays[49]) semblable à une forme de solidarité évangélique émancipée des structures officielles ecclésiales

---

44 Voir Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. M. Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 10 et suiv.

45 Fernando ARRABAL, *Plaidoyers pour une différence*, *op. cit.*, p. 86.

46 *Ibid.*, p. 87.

47 *Id.*, *Entretiens avec Alain Schifres*, Paris, Belfond, 1969, p. 43.

48 *Id.*, *Plaidoyers pour une différence*, *op. cit.*, p. 90.

49 *Id.*, *Lettre au général Franco*, trad. D. Sevrain, Paris, Union Générale d'Éditions, 1972, p. 15.

et des institutions religieuses, coupables d'avoir éduqué le peuple espagnol à la dictature « à grands coups de crucifix[50] ».

[fig. 292-297] Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogrammes, France, 1975)

L'Arbre de Guernica est un film qui, d'abord, ne nous présente rien de moins qu'une véritable lutte à mort entre les deux factions, le socialisme et la religion catholique, ainsi que leurs symboles **[fig. 286-291]** : l'œuvre, d'inspiration résolument marxiste dans le combat qu'elle propose entre deux classes réduites à leur plus simple essence, est truffée de rappels à l'iconographie communiste, sous l'espèce du camp résistant à la barbarie fasciste (communistes, républicains, prolétaires, paysans et ouvriers) et à la symbolique chrétienne, sous l'espèce du champ

[50] *Ibid.*, p. 69.

conservateur rallié aux tyrans (policiers, militaires, personnel ecclésiastique, noblesse et bourgeoisie). Contrairement au tableau de Picasso, donc, les symboles politiques – poings levés et fermés en défi à l'oppression fasciste, drapeaux rouges, slogans socialistes ou syndicalistes, faucilles et marteaux – sont très loin de s'y être absentés : c'est bien au nom d'un idéal communiste de liberté que les habitants de Villa Ramiro opposent leurs forces au siège franquiste, et c'est cet idéal politique qui soude leur communauté dans la résistance **[fig. 292-297]**.

[fig. 298] John Heartfield, *La Croix n'était pas assez lourde* (Photomontage, Allemagne, 1933)
[fig. 299-300] Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogrammes, France, 1975)

Mais *L'Arbre de Guernica*, également, et ce en raison de contingences nationales que je développerai un peu plus loin, est également une œuvre formidablement blasphématoire, et ce jusqu'à l'excès. D'abord parce que le film n'hésite jamais à tenir la religion catholique pour alliée et complice indéfectible du totalitarisme franquiste : l'une des affiches accrochées aux murs de Villa Ramiro, durant le siège de la ville, reprend un photomontage intitulé *La croix n'était pas assez lourde*, que John Heartfield avait composé pour dénoncer la loi hitlérienne de juillet 1933,

qui promulguait la constitution d'une Église nationale allemande : un sbire nazi, bandeau au bras, s'y emploie à rajouter sur les quatre extrémités de la croix que charrie le Christ des barres rectangulaires de métal qui la transforment en croix gammée[51] **[fig. 298-300]**. Ensuite, parce que cette assimilation explicite entre le pouvoir politique totalitaire de Franco et le pouvoir religieux et ecclésiastique de l'Église catholique ne va pas sans conduire Arrabal à figurer toute une série de séquences iconoclastes et blasphématoires où les figures saintes se retrouvent souillées de fluides corporels divers et variés, où le personnel religieux est sévèrement moqué, où les crucifix sont fusillés **[fig. 351]** et où les statues mariales sont recouvertes de semence masculine **[fig. 301-304]**.

[fig. 301-304] Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogrammes, France, 1975)

Pourtant, au milieu de ce régime parodique et provocateur de scandale et de blasphème, c'est bien une formule plastique héritée de l'iconographie chrétienne qui va être utilisée par le cinéaste espagnol pour reprendre en charge l'émotion pa-

[51] Sur le contexte politico-religieux critiqué par Heartfield dans ce photomontage, cité en couverture, voir Doris L. BERGEN, *Twisted Cross. The German Christian Movement and the Third Reich*, Chapel Hill/Londres, The University of North Carolina Press, 1996.

thétique engendrée par l'oppression totalitaire, et le relèvement futur des peuples opprimés (de la même manière que, dans le photomontage d'Heartfield, la critique semble être plutôt portée sur la cruauté bureaucratique du fonctionnaire nazi que sur l'acceptation miséricordieuse, par le Christ, de sa charge supplémentaire). À l'instar, cette fois-ci, du tableau de Picasso, et à la toute fin du film, au moment de représenter la détresse de Vandale et Goya, ses deux personnages enfermés dans les geôles franquistes – dont Arrabal, emprisonné en 1967 en raison de son engagement politique, connaît bien les conditions « dantesques[52] » –, l'image utilisée devait en effet prendre les espèces, figuratives et cérémonieuses, immédiatement reconnaissables, d'une *pietà* : un personnage masculin se meurt, allongé, tandis qu'une figure féminine le pleure en le tenant sur ses genoux **[fig. 305]**.

[fig. 305-306] Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogrammes, France, 1975)

Placée entre l'atroce série d'exécutions qui solde le soulèvement réprimé de la cité et l'évasion finale de Vandale et Goya, porteurs explicites des espoirs du peuple, cette survivance vient cristalliser la détresse, l'émotion et l'oppression contre laquelle la communauté s'est précédemment soulevée – durant la minute où la *pietà* se forme progressivement, plus aucun son ne vient troubler cette expression typique d'une souffrance, qu'il faut rapporter à celle de la collectivité martyrisée –, mais également prendre en charge la possibilité d'une espérance renaissante, redoublée par le son de cloches sonnantes qui clôt la séquence. Son retour dans un film révolutionnaire montre bien que le *pathos* religieux n'est pas nécessairement dénué d'une certaine dimension participative, voire insurrectionnelle. Si Arrabal,

[52] Fernando ARRABAL, *Lettre au général Franco*, *op. cit.*, p. 34.

tout comme le petit peuple de Villa Ramiro, aura d'abord opposé à cet état de fait la lutte politique et militante d'un artiste préoccupé par le sort de son pays natal[53], ce tableau de *pietà* invoque un autre type de résistance : celle d'une éthique anthropologique des images qui, en temps de détresse, vient extraire du répertoire figuratif de la civilisation religieuse occidentale une figure chrétienne à même de porter, tout à la fois, le poids douloureux de la domination et l'espérance des peuples menacés.

Dans un film tout entier marqué par une volonté blasphématoire de critique des instances et des symboles religieux, reste que c'est encore la formule de pathos chrétienne, exemplaire et archétypale, de l'expression des douleurs qui vient prendre en charge celles d'une communauté communiste meurtrie par l'oppression fasciste et unie dans la résistance politique – républicaine et démocratique – contre la violence et l'offensive militaire de cette dernière. Arrabal proposait ainsi « l'autre » *pietà* de Guernica – au milieu d'une ville en flammes, Vandale, portant un enfant mort dans ses bras, l'avait déjà directement réactualisée **[fig. 306]** –, modelée par une Vierge Marie explicitement militante et activiste ayant troqué le bleu marial contre le rouge communiste[54] : surgissant dans le même contexte historique d'un crime contre l'humanité, celle-ci émane cette fois d'une collectivité qui, croyant encore à la puissance des idéaux socialistes dans la lutte contre l'agression totalitaire, a préféré y opposer un groupe soudé par l'absolu et les puissances d'une eschatologie politique plutôt que par l'extase impolitique d'une congrégation des impuissances.

* *
*

53 Voir *Id.*, *Plaidoyers pour une différence*, *op. cit.*, p. 90.

54 Ce personnage serait une allusion explicite à Dolores Ibárruri Gòmez, dite « La Passionnaria », qui « défendit la république contre les fascistes et déclara en juillet 1936 ces mots devenus célèbres : "No pasarán !" et "Mieux vaut mourir debout que vivre à genoux !" ». Voir Gisèle BRETEAU SKIRA, *Guernica. Un tableau au cinéma*, Tolède, Antonio Pareja Editor, 2017, p. 122.

Je propose donc de considérer ce quadruple remploi chrétien comme la forme poétique trouvée par ces œuvres pour transfigurer efficacement un essentiel problème politique et anthropologique : au moment où salut et révolution doivent être pensés ensemble, ces quatre figures de *pietà* sont à mon sens à comprendre comme l'événement plastique qui tente d'offrir à des groupes marginalisés ou menacés la possible communion d'un corps collectif. « […] les valeurs chrétiennes, écrit en effet Isabelle Chareire, ne s'épuisent pas dans leur sécularisation car ce qu'elles portent est enté non dans une gnose mais dans une révélation advenue dans l'histoire.[55] » Ainsi survivant, le contenu symbolique, éthique et théologique de cette forme d'origine religieuse est donc à considérer non en tant que véhicule d'un discours dogmatique, mais bien plutôt au titre de viatique d'efficacités anthropologiques collectives et de fables communautaires qui engagent le maintien d'un paysage commun ; au fond, et comme le préconisait Danièle Hervieu-Léger, il est à concevoir comme un « capital de symboles, mobilisables notamment lorsque les traditions séculières de l'accomplissement de l'histoire (les idéologies modernistes du progrès, dans leurs différentes variantes) sont mises en question[56] ».

Quelques années après la sortie de ces films sur les écrans, chez Gilles Deleuze, c'est directement en regard de leur potentiel politiquement émancipateur que seront appréhendés les gestes, pathétiques et religieux, de la plainte ou de la déploration ; répondant à une question de Toni Negri lui demandant sa conception du terme, l'expression « *pietà* » viendra ainsi nommer pour Deleuze tout événement capable d'instruire ce que Michel Foucault avait quant à lui nommé un « processus de subjectivation » :

> On peut en effet parler de processus de subjectivation quand on considère les diverses manières dont des individus ou des collectivités se constituent comme sujets : de tels processus ne valent que dans la mesure où, quand ils le font, ils échappent à la fois aux savoirs constitués et aux pouvoirs dominants. […] Plutôt que processus de subjectivation, on pourrait aussi bien parler de nouveaux types

---

55 Isabelle CHAREIRE, « Anthropologie théologique et orientations éthiques », *Revue d'éthique et de théologie morale*, n°272, 2012, p. 56

56 Danièle HERVIEU-LÉGER, *La Religion pour mémoire*, Paris, Éditions du Cerf, 1993, p. 10.

> d'événements […]. Ils se lèvent un instant, et c'est ce moment-là qui est important, c'est la chance qu'il faut saisir. […] Croire au monde, c'est ce qui nous manque le plus : nous avons tout à fait perdu le monde, on nous en a dépossédé. Croire au monde, c'est aussi bien susciter des événements même petits qui échappent au contrôle, ou font naître de nouveaux espaces-temps, même de surface ou de volume réduits. C'est ce que vous appelez pietàs [*sic*].[57]

Des événements poétiques qui dotent l'image d'une inédite, complexe et dialectique épaisseur temporelle, lui permettant de s'émanciper de ses frontières chronologiques et génériques ou des dogmes doxiques qui président à certaines idéologies politiques ; des manifestations paradoxales qui permettent de sauvegarder quelque chose du monde menacé, en certifiant la promesse d'un idéal survivant ; des phénomènes visuels passagers qui autorisent enfin les personnages qui les forment à accéder à un certain refuge spirituel et anthropologique, au moment même où les singularités qui fondent leur culture se voient soumises à une disparition programmée. C'est bien, à mes yeux, ce qu'il se produit lorsque quatre films nés au moment d'une conjoncture politiquement catastrophique – et anthropologiquement destructrice – laissent ainsi survivre dans leurs images la formule plastique et cérémonieuse même du deuil, mais aussi de l'annonce d'une rédemption salvatrice : c'est là, en effet, dialectiser le présent politique d'un échec avec le passé chrétien d'une efficacité liturgique et collective.

---

[57] Gilles DELEUZE, « Contrôle et devenir » (1990), *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, pp. 238-239.

b) Des communions communistes

> Pour les Juifs, le repas en commun était un signe de fraternité ; il liait les commensaux par une sorte de pacte sacré. D'autre part, le pain et le vin sont des signes de fraternité qui évoquent en même temps le don de la création ; la matière de l'eucharistie porte en elle-même cette référence en rappelant que la fraternité s'enracine dans la volonté de Dieu de donner à tous les hommes les biens de cette terre pour qu'ils construisent un monde plus humain.
>
> — Gustavo GUTIÉRREZ, *Théologie de la libération* (1974)

Je souhaiterai poursuivre cette étude des survivances du symbolisme mythico-rituel chrétien dans le cinéma européen du tournant des années soixante-dix, au titre des forces anthropologiques collectives que ce premier recèle et qu'il peut être utile, pour le second, de mobiliser sur le champ du politique par l'analyse d'une autre communauté figurative et thématique, formée entre des œuvres filmiques réalisées durant la période de la « disparition des lucioles » : lorsque trois films, produits par des auteurs qui n'ont jamais tenté de cacher leur engagement politique hérité d'une critique marxiste de la société, vont engager la survivance d'un schème eucharistique qu'ils empruntent au christianisme, pour l'intégrer à des motifs et des ressorts appartenant, quant à eux, au domaine du révolutionnaire.

Uccellacci e Uccellini, film italien réalisé par Pier Paolo Pasolini en 1966, met en scène deux personnages sous-prolétaires accomplissant un acte de cannibalisme rituel tout entier tourné vers l'assimilation symbolique d'un message politique de libération. *Viva la muerte*, production franco-tunisienne réalisée en 1971 par Fernando Arrabal, propose une scène de messe caractérisée par l'étonnante confluence de motifs communistes et chrétiens. Enfin, *Psaume rouge*, film hongrois réalisé en 1972 par Miklós Jancsó, expose une même fusion iconographique en

transformant une blessure oppressive en stigmate communiel. Il s'agit de lire dans ces singuliers syncrétismes entre le politique et le religieux l'indice des capacités de certains films et de certains cinéastes éminemment politisés à réfléchir conjointement le potentiel usage socio-culturel de certaines formes rituelles pourtant originairement religieuses. À l'instant d'une situation historique marquée par la disparition progressive de classes sociales entières sous la menace génocidaire d'un capitalisme triomphant, par l'affaissement des outils rituels qui offrent aux individus le sens de leur existence collective, et par la combustion planétaire d'étincelles contestataires, c'est à une paradoxale tâche révolutionnaire et politique que Pasolini, Arrabal et Jancsó vont effectivement assigner le thème eucharistique, et ce malgré son existence chrétienne originelle.

**
*

En 1966, cependant, pour Pier Paolo Pasolini, le moment n'est pas encore venu du pessimisme radical que marque la publication, au crépuscule de sa vie, de « l'article des lucioles ». Pour l'heure, comme j'ai pu l'évoquer dans le chapitre précédent, les inquiétudes du poète et cinéaste se dirigent essentiellement vers ce moment de crise vécu par l'idéologie et les intellectuels marxistes au contact des nouvelles problématiques engendrées par la situation historique du milieu des années soixante : comme on l'a vu, le développement du néo-capitalisme, la déstalinisation du bloc soviétique et les mouvements de libération du Tiers-Monde ont réclamé le renouvellement des outils politiques communistes, tandis que l'ouverture conciliaire impulsée par le pape Jean XXIII et le concile Vatican II ont engagé une intense phase de débats, de rencontres et de dialogues entre le marxisme et la théologie chrétienne. C'est dans ce contexte singulier[1], donc, que Pasolini réalise *Uccellaci e Uccellini*, qui devait notamment proposer à cette crise qu'expérimente le dis-

[1] Voir Anne-Violaine HOUCKE, « Saint François selon Pasolini. La prédication des oiseaux : une fable révolutionnaire », *Double Jeu*, n°13, 2016, pp. 73-99.

cours marxiste une piste de résolution singulière, à l'heure où le concile œcuménique se termine : son renouvellement par le dialogue avec le christianisme – un échange déjà au cœur de *L'Évangile selon Matthieu* (1964), son précédent long-métrage.

Cette nouvelle situation historique allait surtout produire une ample complexification des rapports entre les intellectuels marxistes et la base populaire à laquelle ceux-ci sont censés s'adresser – on sait que cette question problématique devait plus tard considérablement s'intensifier chez Pasolini, qui, développement de la culture de masse et nivellement anthropologique aidant, allait finalement se résoudre à ne plus produire que des films « inconsommables[2] », c'est-à-dire, au fond, irrécupérables et inassimilables par l'industrie culturelle capitaliste. Pour le moment, c'est en des termes éminemment chrétiens, et précisément autour d'un paradigme communiel qui introduit déjà politiquement le thème de l'eucharistie, que Pasolini présentait la transformation du rôle de l'intellectuel marxiste et la complexification de son dialogue avec les classes populaires et laborieuses :

> Tandis que dans les années cinquante [l'intellectuel marxiste] était une sorte de gardien du feu sacré qu'unissait à ses lecteurs ouvriers une *communion* dans les espoirs de l'humanité entière, cette *communion* est désormais impossible aujourd'hui. Même si de nombreux camarades de base refusent encore de s'en rendre compte et continuent d'attendre d'un écrivain le même type de connivence et de solidarité qui existait il y a quelques années.[3]

Cette question d'un double dialogue – entre l'intellectuel marxiste et le peuple, d'une part ; entre le christianisme et le communisme, d'autre part – est au cœur, comme on a pu le voir précédemment, d'*Uccellacci e Uccellini* : c'est une fable politique qui déplie précisément ces thématiques d'une crise du marxisme et de la possibilité de sa régénération par le contact avec d'autres idéologies et d'autres courants de pensée, notamment issus du religieux. Pasolini y met en scène le parcours de trois personnages diamétralement opposés, deux figures sous-prolétaires

---

[2] Voir Piero SPILA, *Pier Paolo Pasolini*, trad. M. Capdevielle, Rome, Gremese, 2001, p. 89.

[3] Pier Paolo PASOLINI, cité par Anne-Violaine HOUCKE, *art. cit.*, p. 79 (je souligne).

et un corbeau parlant, idéologue marxiste ; les acteurs interprétant les deux premiers, Totò et Ninetto Davoli, au milieu du film, se verront offrir la possibilité d'interpréter deux frères franciscains médiévaux, invités par le saint patron de leur ordre à rejouer la prédication aux oiseaux – une évangélisation rendue impossible, faut-il le rappeler, par la division des volatiles en deux classes farouchement antagonistes et opposées.

[fig. 307-310] Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogrammes, Italie, 1966)

Le personnage du corbeau, figure éminemment autobiographique, intègre dans son cheminement intellectuel de prédication politique et de théorisation du monde cette recherche du sacré qui est au cœur des premiers films pasoliniens, cette combinaison de la révolution communiste et du message évangélique de libération et de sanctification des subalternes[4]. Peu avant la fin du film, il entame par ailleurs une sorte de sermon sur la capacité du capitalisme à dominer le futur tout en laissant s'oublier le passé, et propose quelque chose comme un syncrétisme

[4] Voir Jean-Marc PIOTTE, « La passion selon le corbeau », *Conjoncture politique au Québec*, n°5, printemps 1984, p. 136.

entre marxisme et religion, capable de « sauver le passé, c'est-à-dire l'homme » des griffes de l'uniformisation mise en place par les instances de pouvoir consuméristes – un discours qui correspond évidemment, de façon exacte, à ce que la critique pasolinienne devait ensuite formuler sous le nom de « disparition des lucioles », ainsi qu'à ce paradigme historico-esthétique de résistance que j'ai proposé d'y associer : un marxisme capable de regarder vers l'arrière et de s'offrir les « forces du passé », fussent-elles issues du rituel, de la liturgie ou de l'iconographie chrétiennes.

[fig. 311-314] Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogrammes, Italie, 1966)

L'ensemble du film semble au premier abord dépeindre les conversations de ces trois personnages sous le signe d'un dialogue impossible, sans cesse contrarié, en déclinant l'ensemble des tentatives, apparemment infructueuses, que le corbeau met en place pour éduquer ses comparses sous-prolétaires : Totò et Ninetto, semble-t-il, restent visiblement insensibles à la majeure partie de sa bavarde logorrhée. Cette incompréhension devait finalement se résoudre d'une singulière et violente manière, à la toute fin du film : affamés, et fatigués des doctes élucubrations du volatile sur les dangers du capitalisme et le rôle salvateur du marxisme, le père

et le fils s'accordent pour s'emparer de lui et le manger. Sans autre forme de procès, l'oiseau est capturé par le père, puis cuit et dévoré à la faveur d'une ellipse **[fig. 307-310]**. Le film se termine ainsi, avec quelques plans sur les vestiges du corbeau, plumes et ossements encore fumants, et sur les deux sous-prolétaires continuant leur trajet à l'horizon **[fig. 311-314]**.

[fig. 315-320] Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogrammes, Italie, 1966)

Si, dans certaines exégèses du film, Totò et Ninetto sont décrits comme insensibles aux oracles de l'oiseau providentiel, il semble que leur acte final montre bien plutôt que les deux prolétaires se sont montrés tout à fait réceptifs à ses pro-

phéties sur la nécessité d'offrir à la révolution communiste les formes et les rites de l'imaginaire religieux et de la liturgie chrétienne. Dans le dernier tiers du film, les protagonistes croisent les funérailles de Palmiro Togliatti, co-fondateur du Parti Communiste italien et glorieux leader des années post-mussoliniennes. L'événement, qui réunit en août 1964 près d'un million de personnes, rassemblées sous la canicule romaine, est intégré au film par l'utilisation d'images d'archives – qui, du reste, documentent une cérémonie elle-même caractérisée par l'apparition d'un syncrétisme iconographique et rituel entre le communisme et le christianisme, puisqu'aux signes de croix et aux gestes féminins de lamentation répondent en effet les drapeaux rouges, ornés du marteau et de la faucille, et les poings serrés qui se lèvent[5] **[fig. 315-320]**.

Après cet épisode funéraire, le corbeau, décidément prophétique, anticipe que « la fin est proche » et prévoit déjà l'aboutissement du voyage tout comme celui de son funeste destin. Il faut dire que la mort de Togliatti, malgré les quelques aigreurs laissées dans les rangs communistes par sa politique modérée de compromission et ses collusions staliniennes, même après 1956, sera ressentie avec beaucoup d'amertume par l'ensemble de la gauche italienne, qui y verra la fin brutale et mélancolique d'une époque[6]. Pasolini lui-même allait jusqu'à faire coïncider le décès du « Migliore » avec le commencement d'une période qui trouvera plus tard sa formulation poétique avec la métaphore de la « disparition des lucioles » :

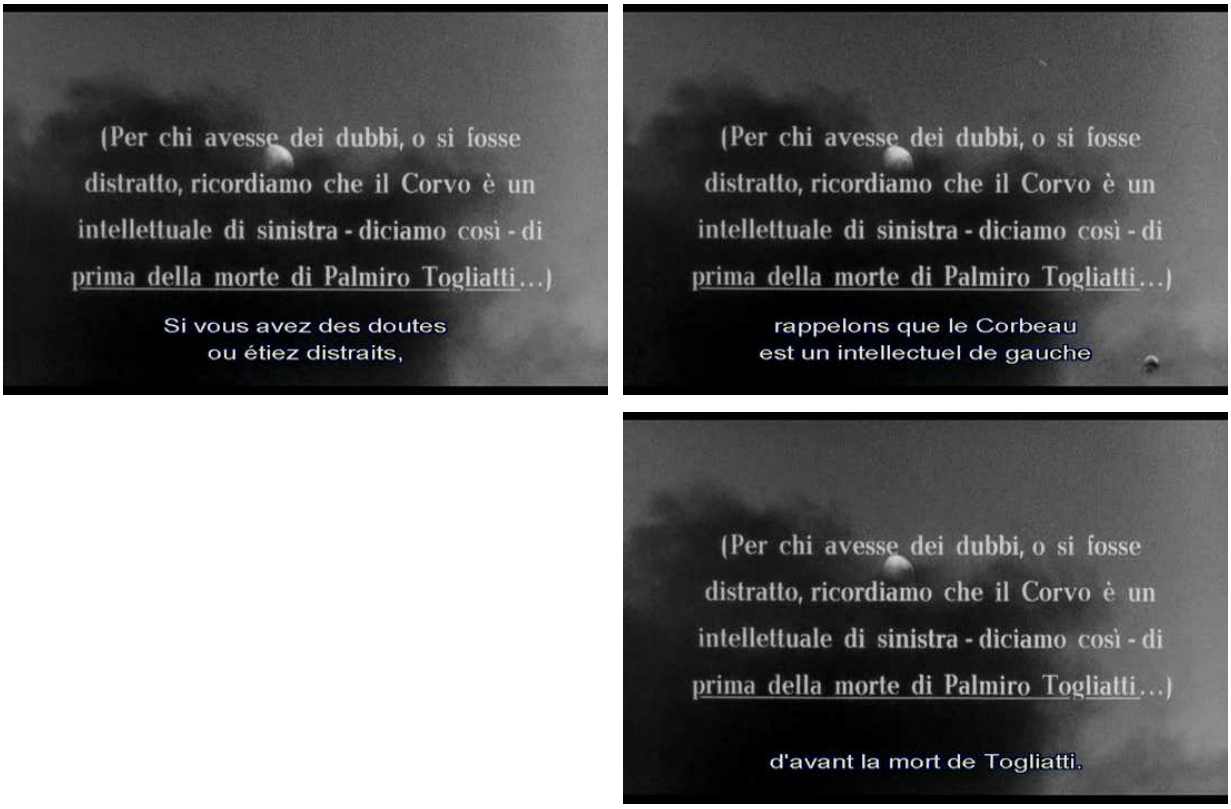
> Une époque historique, l'ère de la Résistance, des grands espoirs du communisme, de la lutte des classes, est terminée. Ce que nous avons maintenant, c'est le *boom* économique, l'état de bien-être *(the welfare state)*, et l'industrialisation, qui utilise le Sud comme réserve de main d'œuvre bon-marché et commence même

---

5 Il semble que ce syncrétisme soit, par ailleurs, une constante liturgique dans le cérémonial funéraire mis en place par les communistes européens, où la dimension sacrificielle tient une place prépondérante. Pour de nombreux exemples français, voir Jean-Pierre A. BERNARD, « La liturgie funèbre des communistes (1924-1983) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°9, janvier-mars 1986, pp. 37-52 ; et pour l'application de cette liturgie aux funérailles de Togliatti, voir Enzo TRAVERSO, *Mélancolie de gauche. La Force d'une tradition cachée (XIX-XXIe siècle)*, Paris, La Découverte, 2016, pp. 63-65.

6 Voir, en général, Roger MARTELLI, « Le PCF et le PCI face à Khroutchev (1953-1964) », *Cahiers d'histoire critique*, n°112-113, 2010, pp. 44-55 et, chez Pasolini plus précisément, Hervé JOUBERT-LAURENCIN, *Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, p. 180.

à l'industrialiser. Il y a eu un vrai changement qui coïncide avec la mort de Togliatti.[7]



[fig. 321-323] Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogrammes, Italie, 1966)

Le corbeau, dans un carton récapitulatif, est d'ailleurs directement assimilé à un intellectuel d'avant la crise, soit, au fond, « d'avant Togliatti » **[fig. 321-323]** ; et c'est peu après la digression funèbre qu'il est ingurgité par ses deux « élèves ». Si l'on considère que, outre cette assimilation symbolique, la dimension parlante du corbeau permet à sa nature humaine de dépasser largement sa forme animale, Totò et Ninetto accomplissent par là une forme de cannibalisme rituel qui n'est pas sans rappeler la forme accomplie que lui a offerte le sacrement chrétien de l'eucharistie. C'est avec ce dernier, en effet, que le christianisme a donné sa forme la plus sublimée, tout comme la plus paradoxale, à l'acte rituel endo-cannibalique qui consiste à ingurgiter son semblable afin de s'accaparer ses qualités, ses forces ou ses

[7] Oswald STACK, *Pasolini on Pasolini*, Londres, Thames & Hudson, 1969, pp. 103-106 (je traduis de l'anglais).

vertus[8]. Le *Discours du pain de vie*, où s'exprime la conception johannique du sacrifice de l'eucharistie, n'aura d'ailleurs pas été sans jouer un rôle dans les accusations de cannibalisme qui frappaient les premiers chrétiens du temps de Rome (calomnies auxquelles Tertullien avait tenté de répondre, avec humour, dans son *Apologétique*[9]) :

> Je suis le pain vivant qui descend du ciel. Celui qui mangera de ce pain vivra pour l'éternité. Et le pain que je vous donnerai, c'est ma chair, donnée pour que le monde ait la vie. Sur quoi les Juifs se mirent à discuter violemment entre eux : "Comment celui-là peut-il nous donner sa chair à manger ?" En vérité, je vous le dis, si vous ne mangez pas de la chair du Fils de l'Homme et si vous ne buvez pas son sang, vous n'aurez pas en vous la vie (*Jean*, 6, 51-53).

Il faut dire que les termes ainsi rapportés par saint Jean ne sont pas allés sans « l'émergence d'un scandale » dont Emmanuel Falque a parfaitement déplié les tenants théologiques, philosophiques, voire également phénoménologiques[10], et dont les questions outrées des capharnaïtes dans l'extrait biblique sont le signe directement manifeste. Scandale pour les Juifs, parce qu'en offrant ainsi en sacrifice un homme, qui plus est identifié à Dieu, le christianisme venait procéder à une intense « régression », après que le judaïsme ne soit parvenu à progressivement s'émanciper des sacrifices sanglants pour parvenir à une conception sacrificielle intériorisée sous l'espèce du cœur broyé. Folie pour les Grecs, parce que c'est bien le « corps véritable », de chair, d'os et de sang, que depuis le concile de Trente le chrétien est appelé à ingurgiter lors du repas de l'Eucharistie.

---

[8] C'est d'ailleurs à l'aune du dogme eucharistique que les premiers ethnographes des Indiens Tupinambas, André Thevet ou Jean de Léry, vont tenter au XVI[e] siècle de comprendre leur cannibalisme rituel, sans jamais le condamner mais plutôt en tâchant de le réinsérer dans les cadres culturels et rituels chrétiens qui leur étaient propres. Voir Mondher KILANI, « Le cannibalisme, une catégorie bonne à penser », *Études sur la mort*, n°129, 2006, pp. 33-35.

[9] Sur ce point, voir Agnès A. NAGY, *Récits antiques d'anthropophages aux frontières de l'humanité*, Turnhout, Brepols, 2009, pp. 197-244.

[10] Emmanuel FALQUE, « Manger la chair : la querelle eucharistique comme querelle sacrificielle », *Archivio di Filosofia*, vol. 79, n°1-2, 2008, pp. 155-168.

« Qu'un homme puisse donc "*se donner à manger*", tel est donc ce qui peut, et ce qui doit, faire d'abord scandale dans le sacrifice eucharistique […].[11] » Les termes du contrat passé par le Christ avec ses fidèles courent toujours le risque, en effet, de basculer dans la hantise sensualiste, charnelle, ou dans l'interdit anthropophage[12]. C'est cette horreur sacrificielle et cannibalique qu'il s'est agi, non pas de supprimer – cela s'est révélé impossible –, mais tout du moins de voiler, de dissimuler ou de « normaliser[13] » derrière les espèces sacramentelles du pain et du vin, véhicules mystérieux d'une chair et d'un sang qu'elles transportent sans pour autant laisser voir. L'institution du dogme de la « présence réelle » du Christ dans le pain et le vin sacramentels, que le prêtre à le pouvoir de transformer en réceptacles matériels du corps et du sang christiques, lors du quatrième concile de Latran (1215), ne doit pas faire oublier les efforts qui furent déployés pour résoudre ce scandale théologique et anthropologique, et les difficultés qui présidèrent à son assimilation.

Si l'hostie que le croyant doit ingérer contient bien « la présence réelle du Christ quotidiennement reproduite[14] », la tradition augustinienne aura eu à cœur de substituer à la simple manducation charnelle une manducation spirituelle du corps du Christ : Bérenger de Tours pourra ainsi affirmer que la chair et le sang christiques doivent être ingurgités non dans l'estomac ou dans le contact avec les dents, mais bien « dans la pensée *(sed in cogitatio)*[15] ». Le dogme de la transsubstantiation, confirmé par le concile de Trente en 1551, venait ensuite accréditer que si ce n'est bien sûr pas le corps naturel du Christ, monté au ciel, que le chrétien ingurgite lors du rituel, ce n'en est pas moins son corps sacramentel, réellement contenu dans l'hostie, qu'il dévore lors du sacrement eucharistique, dans le but de fonder et de fortifier rituellement, par la suite, son corps ecclésial : la communauté

---

[11] *Ibid.*, p. 157.

[12] Voir *Id.*, *Les Noces de l'Agneau. Essai philosophique sur le corps et l'eucharistie*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, notamment p. 312.

[13] *Ibid.*, p. 69.

[14] Jean-Claude SCHMITT, *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 67.

[15] Emmanuel FALQUE, *art. cit.*, p. 161.

des croyants réunie en Église[16]. C'est donc bien un véritable corps que l'on ingère lors du repas de l'Eucharistie, dans le Dieu fait homme offert en aliment sur l'autel de sa consécration, mais cette ingestion spirituelle n'a de sens qu'à s'assimiler symboliquement le corps eucharistique du Christ, qu'à réactualiser rituellement son sacrifice, qu'à rappeler l'engagement du chrétien dans sa promesse d'œuvrer pour le salut spirituel du peuple, qu'à produire et à consolider, enfin, la communion des fidèles[17].

Totò et Ninetto accomplissent ainsi une étrange cérémonie dont le sens est, d'abord, politique : par ce parallèle qui connecte la mort de Togliatti à celle de l'oiseau, Pasolini parvient à faire de cet acte rituel de mise à mort, puis d'ingurgitation, une manière, pour les deux protagonistes, d'avaler le corps du marxisme et, finalement, d'en assimiler l'idéologie. C'est ainsi qu'ils s'incorporent l'enseignement de leur professeur, comme une façon de sauvegarder quelque chose de cette force du marxisme d'avant la crise, pour mieux lutter contre les menaces qui, après la mort de Togliatti, tombent soudain sur le monde. L'ingestion rituelle du corbeau, explicitement relié au grand leader communiste défunt et regretté, a donc une première signification révolutionnaire : son objectif est l'assimilation du message marxiste de révolution et d'émancipation porté par le volatile, pour mieux pouvoir ensuite le transmettre, au moment même où ce discours, plus que jamais, doit servir de ciment théorique et spirituel dans la lutte catastrophique qui s'annonce. Mais en se faisant l'image métaphorique du sacrifice christique, l'acte final d'ingurgitation possède une seconde signification communielle que Pasolini a lui-même explicitement reconnue, en faisant même de Togliatti l'entité physique dévorée par les deux sous-prolétaires :

> Ils exécutent un acte de cannibalisme, ce que les catholiques appellent communion : ils avalent le corps de Togliatti (ou le corps des marxistes) et se

[16] Voir Hervé LEGRAND, « L'inséparabilité de la communion eucharistique et de la communion ecclésiale. Un axiome chrétien commun et ses différences d'interprétation », dans Jean-Marie VAN CANGH (dir.), *L'Ecclésiologie eucharistique*, Paris, Éditions du Cerf, 2009, pp. 37-39.

[17] Voir Jean-Luc MARION, « Le présent et le don », dans COLLECTIF, *L'Eucharistie, pain nouveau pour un monde rompu*, Paris, Fayard, 1981, pp. 107-109. Sur la singularité de « l'exigence éthique » instaurée par le christianisme, voir aussi Isabelle CHAREIRE, « Anthropologie théologique et orientations éthiques », *art. cit.*, p. 56.

> l'assimilent ; après l'avoir ainsi incorporé ils le transportent avec eux sur la route, de sorte que, même si l'on ne sait pas très bien jusqu'où mène ce chemin, il est clair qu'ils ont assimilé le marxisme.[18]

Ce corbeau, dès lors, vient au fond jouer, une nouvelle fois quoique de façon plus déguisée, comme une autre de ces figures christologiques qui peuplent le premier cinéma pasolinien : sa mort, comme celle d'Accattone, d'Ettore ou de Stracci, est un nouveau *remake* du sacrifice christique, puisqu'en mourant et en laissant ses deux disciples dévorer sa chair, il leur permet de conserver son prêche, vivant en leur sein, pour le reste de leur existence – forcément marquée du sceau du danger, à l'heure où l'homologation et le consumérisme débutent leur funeste entreprise génocidaire. Outre sa fonction politique et révolutionnaire, le sens de ce curieux cérémonial est donc également moral et religieux : par son biais, Totò et Ninetto rejouent ce sacrement essentiel à toute la religion chrétienne qu'est le partage du pain eucharistique, par lequel les chrétiens conservent la mémoire sacrificielle de leur Sauveur et ne cessent jamais de refonder leur compagnie ecclésiale[19]. Sa sécularisation dans le geste d'absorption du corbeau marxiste leur permet de reproduire, au moment du danger, le potentiel sotériologique et social de cette cérémonie : il s'agit de perpétuer le souvenir des guides déchus et d'ouvrir cet espace d'entente fraternelle indispensable à toute *praxis* révolutionnaire. Ni plus, ni moins, sous l'espèce de cette singulière eucharistie aviaire, les deux sous-prolétaires de *Uccellacci e Uccellini* auront accompli une véritable communion communiste.

**
*

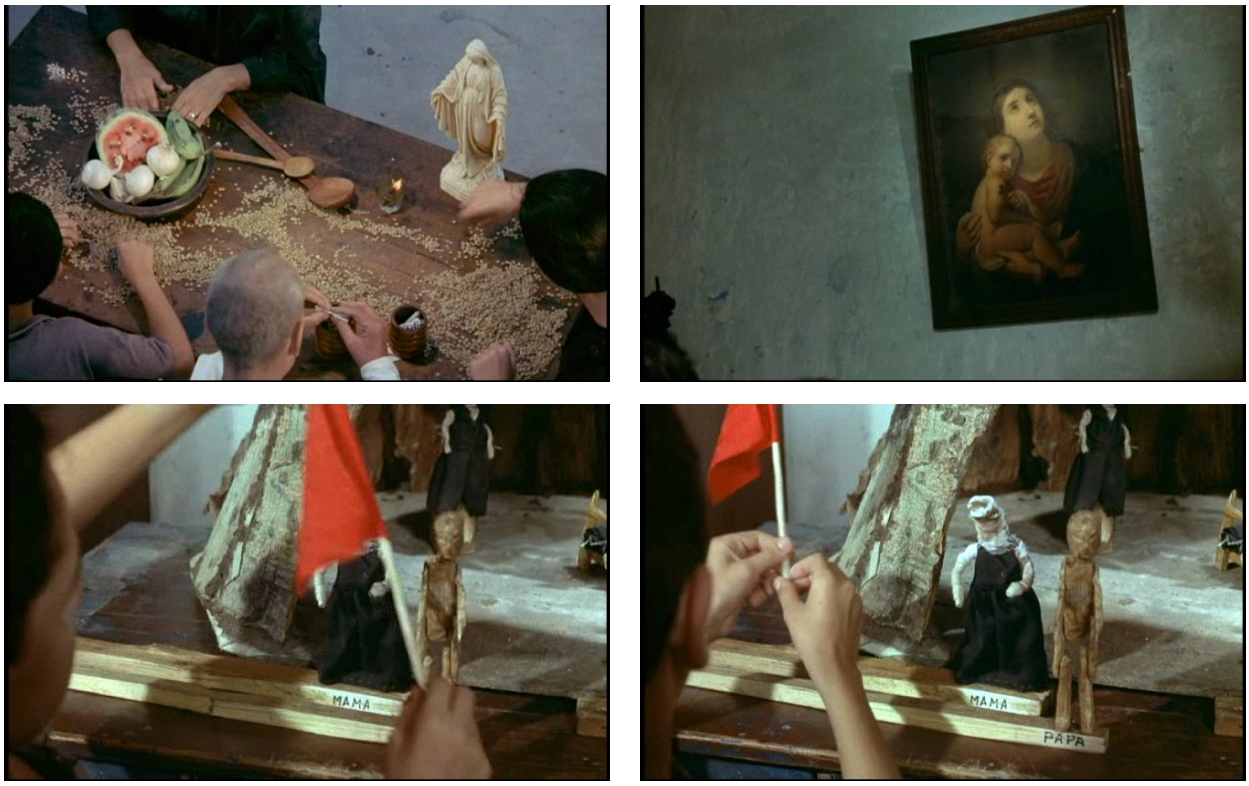
On retrouve une telle communion, où le sacrement eucharistique chrétien se voit directement associé à l'*éthos* communiste, dans un film réalisé en 1971 par Fernando Arrabal. Dans *Viva la muerte*, un jeune garçon d'une dizaine d'années, Fando

---

[18] Oswald STACK, *op. cit.*, p. 106 (je traduis).

[19] Voir Henri DE LUBAC, *Corpus mysticum. L'Eucharistie et l'Église au Moyen Âge : étude historique* (1944), Paris, Éditions du Cerf, 2009, p. XII.

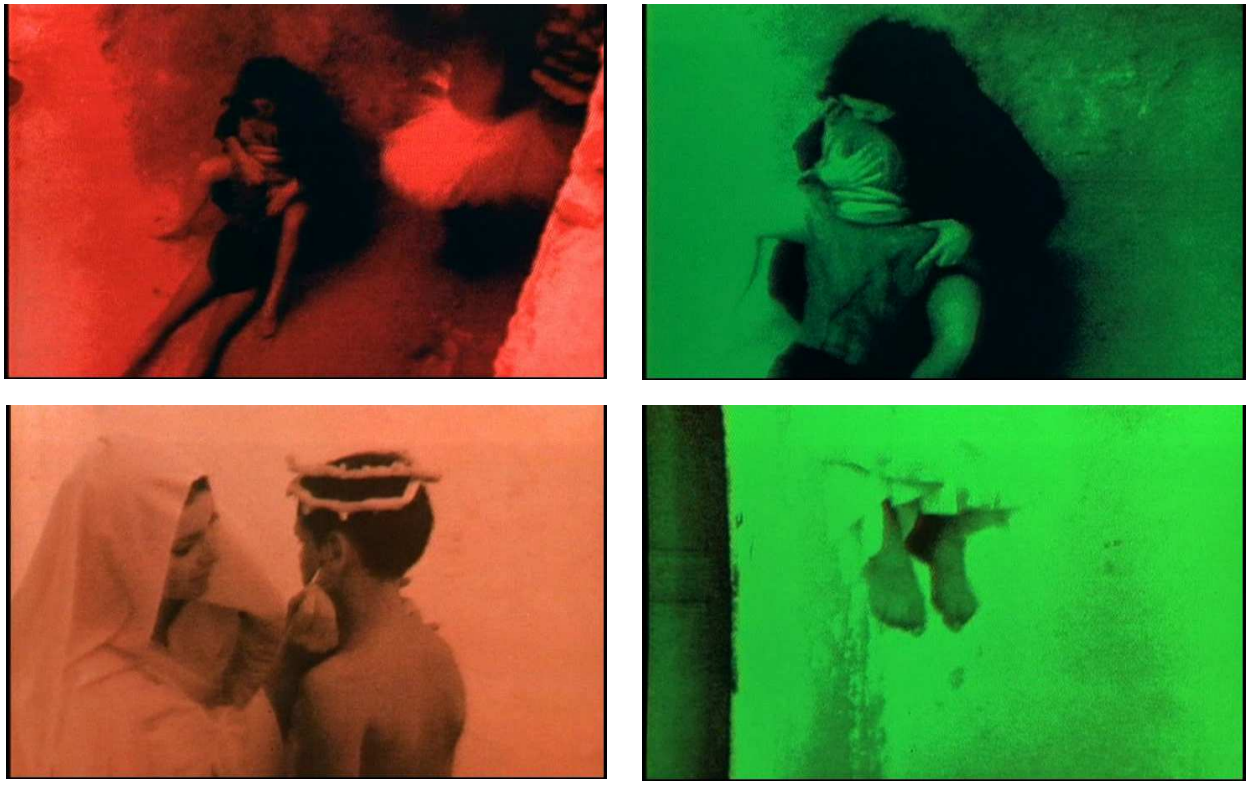
(contraction évidente du prénom porté par le cinéaste – le film se présente du reste comme la chronique, ouvertement autobiographique, d'une enfance meurtrie sous le règne de Franco), découvre, au lendemain de la guerre d'Espagne, que son père prétendument disparu s'est en réalité trouvé dénoncé aux autorités par sa mère, fervente catholique, en raison de son antifascisme et des ses sympathies communistes. Le syncrétisme entre christianisme et communisme va ici se jouer à l'aune psychanalytique des troubles d'un enfant, tiraillé entre l'éducation despotique d'une mère sous-tendue par le dogme et l'imagerie catholiques **[fig. 324- 325]**, et le souvenir d'un père dont l'imaginaire politique se trouve blâmé et réprouvé par l'enseignement de la première **[fig. 326-327]**.



[fig. 324-327] Fernando Arrabal, *Viva la muerte* (Photogrammes, France, 1971)

Le cinéma de Fernando Arrabal n'a pas méconnu ces violents conflits entre les deux idéologies ; on l'a vu, son œuvre s'avère truffée de symboles violemment blasphématoires et radicalement iconoclastes, évidemment tributaires des influences carnavalesques et surréalistes qui caractérisent le mouvement *Panique*, dont il est l'un des fondateurs. Néanmoins, ces terribles tensions s'y voient parfois

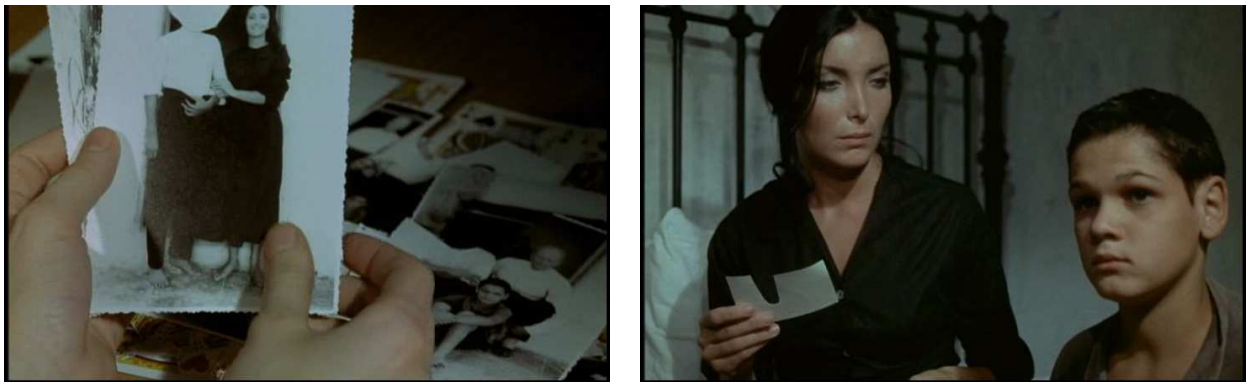
résolues par le remploi de motifs chrétiens qui, loin de replacer ironiquement ou parodiquement cette lutte sur le plan figuratif, imaginent au contraire un possible refuge spirituel à des figures affectées : ce sera le cas, comme j'ai eu l'occasion de l'évoquer plus haut, dans *L'Arbre de Guernica* (1975), où c'est la constitution gestuelle et plastique d'une *pietà* qui vient offrir à deux personnages, au moment de leur plus intense affliction, ses ressorts collectifs et participatifs à l'expression contrariée de leur lutte. Dans *Viva la muerte*, nouvelle reconstitution d'un moment historique de détresse, de défaites et de divisions qui doit aussi se lire en regard du temps contemporain de la production du film, c'est à un tel ressoudage communautaire idéal qu'est encore assignée la re-mobilisation politique du schème eucharistique chrétien.



[fig. 328-331] Fernando Arrabal, *Viva la muerte* (Photogrammes, France, 1971)

La trame figurative du film, relativement classique dans sa forme, se voit régulièrement entrecoupée de violentes interruptions où, à l'aide des divers procédés de lacération et de souillure de l'image qu'affectionne habituellement le cinéma expérimental (filtres colorés, flous, rayures, etc.), s'expriment avec fureur les mo-

tions pulsionnelles et inconscientes du petit Fando. « Amoindrir la lisibilité d'une séquence, écrit Martine Beugnet, c'est offrir au spectateur la possibilité d'une expérience plus sensuelle et moins contrôlée avec l'objet-film.[20] » C'est au cours de l'un de ces brutaux intermèdes, puisqu'ils font appel à de telles énergies psychiques auxquelles la mise en scène tente de donner forme et figure, qu'il est possible de localiser un certain nombre de condensations fascinantes entre les idéologies respectivement véhiculées par les deux figures parentales du jeune homme. Le personnage maternel, ainsi, se trouve figurativement modelé par le film – mais aussi, donc, par l'inconscient de l'enfant – à partir d'un référent pictural unique, constitué par la figure chrétienne de la Vierge Marie : Assomption, Vierge à l'enfant, *mater dolorosa*, sainte en lévitation, c'est un ensemble de postures mariales traditionnelles qu'assume progressivement la mère de Fando **[fig. 328-331]**, celles-ci jouant déjà comme les indices de la convocation d'un schème théologique, celui de la communion.



[fig. 332-333] Fernando Arrabal, *Viva la muerte* (Photogrammes, France, 1971)

Ce thème marial, dans l'une de ces frénétiques interruptions colorées, va se trouver réinterprété et condensé avec un motif iconographique essentiel de l'histoire du communisme, exprimant tout à la fois, avec la plus grande et la plus paradoxale des violences, la haine de l'enfant comme son désir latent d'une unité familiale reconstituée. Après avoir découvert dans la cave de la maison un carton contenant des photographies où, de chacune d'entre elles, a été soigneusement dé-

[20] Martine BEUGNET, « La forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran », dans Jérôme GAME (dir.), *Images des corps/corps des images au cinéma*, Lyon, Éditions de l'ENS, 2010, p. 56.

coupée la silhouette paternelle **[fig. 332-333]**, Fando court s'enquérir auprès de sa mère à propos de cette curieuse disparition. S'ensuit un sermon sur la compromission du père au nom de ses « idées politiques », lui qui était « athée » (ceux qui ont « tué Jésus-Christ ») et « rouge » (ceux qui « brûlent les églises »). Dans l'intermède pulsionnel qui suit, sous un filtre verdâtre, la mère s'est muée en prêtresse officiante qui, dans la cour de la demeure familiale, donne la bénédiction et la communion aux fidèles. Enveloppée d'un voile blanc, elle présente un calice sur lequel sont accrochés, rampants, quelques escargots. La caméra s'approche et cadre sa main, en gros plan, alors qu'elle saisit entre ses doigts l'un des gastéropodes, avance le bras et, léger dézoom, le glisse entre les lèvres du petit Fando. Lorsque l'appareil s'en retourne cadrer le visage de la mère, celle-ci, alors qu'elle tourne la tête vers l'objectif, porte désormais un couteau entre ses dents **[fig. 334-339]**.

L'aspect liturgique de la séquence est entièrement explicite : c'est une messe eucharistique ; l'escargot est transsubstantialisé puis offert, en lieu et place de l'hostie, à l'ingestion du fidèle Fando. Il y aurait fort à dire, par ailleurs, quant à la sémantique de ce gastéropode : animal gluant et « fourbe », d'origine diabolique, durant l'époque médiévale[21], image symbolique du sexe féminin[22] ou encore emblème androgyne du mariage et de l'amour[23], il semblerait qu'en tout cas sa présence soit loin d'être anodine dans un cadre qui a la Vierge (voir l'analyse, par Daniel Arasse, de sa présence toute singulière dans une *Annonciation* de Francesco del Cossa[24]) et la Résurrection (il fut également le symbole chrétien de la résurrection du Christ, puisque les escargots, disait-on, comme les morts lors du Jugement dernier, s'extraient à volonté de leurs coquilles[25]) chrétiennes comme référents symboliques ultimes. On se contentera de rappeler que cette incroyable « condensation » de symboliques en fait le motif privilégié d'une représentation de l'inconscient : les

---

21 Michel PASTOUREAU, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 212.

22 Michel FEUILLET, « Le bestiaire de l'Annonciation : l'hirondelle, l'escargot, l'écureuil et le chat », *Italies*, n°12, 2008, p. 236.

23 Mircea ELIADE, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952, pp. 173-174.

24 Daniel ARASSE, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2009, pp. 31-56

25 *Ibid.*, p. 32.

surréalistes, du reste, et Salvador Dalí au premier chef, qui se plaisait à l'associer à des figures angéliques, appréciaient beaucoup les escargots[26].

[fig. 334-339] Fernando Arrabal, *Viva la muerte* (Photogrammes, France, 1971)

C'est l'image sur laquelle la scène se termine qui contribue à la faire changer de signe vers une communion communiste telle que précédemment rencontrée

[26] Voir Claude MAILLARD-CHARY, *Le Bestiaire des surréalistes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 93.

chez Pasolini, car l'image du couteau entre les dents est indissociable de l'iconographie et de l'histoire du communisme[27].

[fig. 340] Anonyme, *Ils s'en lavent les mains !* (Affiche, Hongrie, 1919)
[fig. 341] Adrien Barrière, *Comment voter contre le bolchevisme ?* (Affiche, France, 1919)

Dans son essai d'iconographie politique qui porte ce nom, Gianni Haver[28] a parfaitement résumé l'histoire plurielle de ce motif, objet d'un véritable « retournement du stigmate[29] » de la part des milieux communistes accusés de violence, de brutalité et de sauvagerie. Il apparaît d'abord, tout juste au sortir de la Première Guerre mondiale, dans deux affiches datées de 1919. La première, hongroise, tente de dénoncer la participation des communistes dans l'éphémère république des Conseils de mars à août 1919 **[fig. 340]** ; la seconde, française, tente de dissuader

---

[27] C'est lui qui, d'ailleurs, offre son titre au beau recueil iconographique édité par Philippe BUTON, Laurent GERVEREAU, *Le Couteau entre les dents : soixante-dix ans d'affiches communistes et anticommunistes (1917-1987)*, Paris, Éditions du Chêne, 1989. Sur ce motif en particulier, voir plus précisément pp. 18-23.

[28] Gianni HAVER, « Le couteau entre les dents. Héritage visuel et appropriation symbolique dans une affiche électorale de la droite populiste », dans Gil BARTHOLEYNS (ed.), *Politiques visuelles*, Dijon, Les Presses du Réel, 2016, pp. 103-130. Sauf mention contraire, je lui emprunte la plupart des références iconographiques qui vont suivre.

[29] J'emprunte cette expression au champ de la sociologie. Voir Didier FASSIN, Richard RECHTMAN, *L'Empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*, Paris, Flammarion, 2007.

le peuple tricolore de voter pour le PCF aux élections législatives **[fig. 341]**. Ainsi, ce thème iconographique s'instaure-t-il au départ comme un motif récurrent de la propagande anticommuniste : on le retrouve par exemple en 1934 dans un document édité par les Républicains Nationaux, associé à l'image de Staline **[fig. 342]**.

[fig. 342] H. Petit, *Contre les valets de Staline, votez national* (Affiche, France, 1934)
[fig. 343] Raoul Cabrol, *Contre ça ! Votez communiste !* (Affiche, France, 1936)

[fig. 344] Anonyme, *Durant la manifestation du 1er mai, des ouvriers manifestent leur soutien aux révolutionnaires soviétiques* (Photographie, France, 1919)
[fig. 345] Jules Grandjouan, *Ah ! ton couteau pour nous délivrer !* (Affiche, France, 1924)

Mais la complexité sémantique de ce couteau iconographique provient du fait qu'il s'est très rapidement trouvé récupéré par les communistes eux-mêmes, ces derniers allant jusqu'à « le revendiquer comme faisant partie de leur identité[30] » : on le retrouve ainsi, et ce dès 1919, entre les dents de sympathisants communistes prenant la pose lors d'une manifestation ouvrière **[fig. 344]** ; en 1924, en tant qu'instrument de libération prolétarienne dans une affiche de Jules Grandjouan pour le PCF aux élections législatives de la même année **[fig. 345]** ; en 1936, dans une affiche électorale qui reprend celle de 1934 pour inverser la menace, du communisme au nazisme **[fig. 343]** ; enfin, en 1936 encore, dans la bouche de Paulette Goddard dans *Les Temps modernes* de Charlie Chaplin **[fig. 346]**, où il est finalement devenu « un symbole de revendication et de justice sociale[31] ».

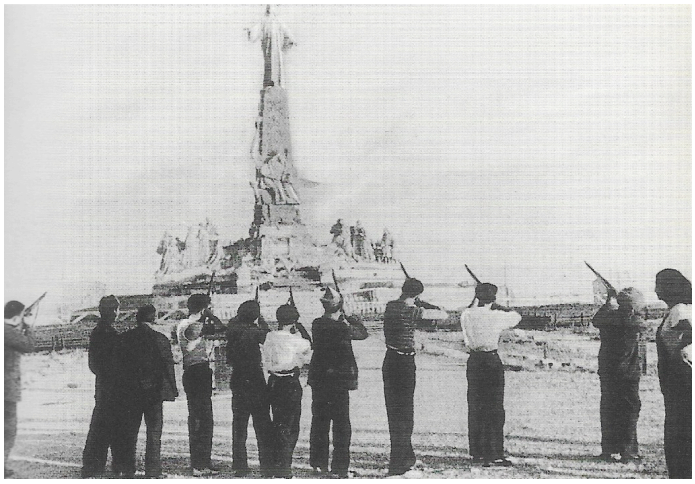
[fig. 346] Charlie Chaplin, *Les Temps modernes* (Photogramme, USA, 1936)
[fig. 347] Ciné-Liberté, *Grèves d'occupation* (Photogramme, France, 1936)
[fig. 348] Sergueï M. Eisenstein, *Octobre* (Photogramme, URSS, 1927)

Ajoutons à cette communauté figurative, repérée par Gianni Haver, deux dernières occurrences filmiques : la première, datée de 1936 encore, issue d'un film réalisé sous l'égide du PCF par le collectif artistique et militant Ciné-Liberté, document d'une extrême précision sur le folklore de la culture ouvrière lors des grèves et manifestations de juin 1936 aux usines Renault de Boulogne-Billancourt **[fig. 347]** ; la seconde, issue d'*Octobre*, réalisé par Sergueï M. Eisenstein en 1927, nous montre l'un des cosaques ayant fraternisé avec les bolchéviques **[fig. 348]**. Réagissant à la tentative de stigmatisation propagandiste issue des milieux de

[30] *Ibid.*, p. 123.

[31] *Ibid.*, p. 123.

droite (l'idée du couteau entre les dents a bien sûr à voir avec les accusations de sauvagerie, de barbarie voire de cannibalisme dont ils ont été victimes, de Jacques Doriot à, plus récemment, Silvio Berlusconi), les milieux communistes en invalident le message négatif et, en l'investissant de valeurs nouvelles, l'ont transformé en un symbole à la connotation inversement positive : un emblème de protestation et de lutte sociale[32].



[fig. 349] Anonyme, *Un peloton simule l'exécution du "Christ de la colline des anges", près de Madrid*
(Photographie, Espagne, 1936)

[fig. 350] Luis Buñuel, *La Voie lactée*
(Photogramme, France, 1969)

[fig. 351] Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogramme, France, 1975)

[32] *Ibid.*, p. 126. Voir aussi Jean-Jacques BECKER, « Le couteau entre les dents », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°24, 1989, pp. 102-104.

On l'a vu précédemment avec *L'Arbre de Guernica*, où une *pietà* solennelle côtoyait la profanation d'icônes mariales : les solutions apportées par Fernando Arrabal à notre aporie théologico-politique sont toujours extrêmement paradoxales, d'abord parce que la « confusion » semble bien faire partie de son « credo artistique », qui multiplie la congruence de termes antagonistes – et notamment, bien sûr, pour ce qui a trait aux « motifs tirés de la tradition chrétienne[33] ». Mais elles n'en révèlent pas moins la persistance symbolique, anthropologique et expressive du matériel liturgique et iconographique chrétien même dans les lieux de la gauche artistique et intellectuelle européenne où la critique de la religion s'est faite la plus acerbe et scandaleuse. Car la situation historique espagnole, ensuite, est bien singulière : lorsqu'en 1975, un peu plus à l'Est, Pasolini parlait de néo-fascisme de la société de consommation, le pays vivait encore sous le signe d'un fascisme bien réel, celui du franquisme encore en train de vivre ses dernières heures.

C'est sans doute en Espagne, en effet, que l'altercation entre le communisme et les institutions catholiques a été la plus vive, et ce dès la *Guerra civil española* : l'étroite articulation de l'Église et de l'État monarchiste et conservateur, puis du régime franquiste, cumulée à la puissante tradition anticléricale séculaire des mouvements anarchistes et républicains espagnols[34], ont conduit à des explosions de haine inégalées entre les deux camps. À l'entreprise de sacralisation de la guerre civile, directement engagée par les milieux catholiques, jusqu'à en faire parfois une véritable croisade (à l'image du père Menédez-Reigada qui proclamait en 1937 que « la guerre nationale espagnole est une guerre sainte, et la plus sainte que l'histoire ait connue[35] »), ont répondu les nombreux rituels sacrilèges accomplis par les

---

33 Jean-Jacques DAETWYLER, *Arrabal*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975, pp. 82-84.

34 Sur ces points, voir António MATOS FERREIRA, « La péninsule ibérique », dans Jean-Marie MAYEUR, Charles PIETRI, André VAUCHEZ, Marc VENARD (dir.à, *Histoire du christianisme. Des origines à nos jours*, t. XII, Paris, Desclée/Fayard, 1990, pp. 418-438.

35 Albino GONZÁLEZ Y MENÉDEZ-REIGADA, *Ciencia tomista*, Salamanque, 1937. Cité par Philippe CHENAUX, *L'Église catholique et le communisme en Europe (1917-1989)*, Paris, Éditions du Cerf, 2009, p. 117. Du côté communiste, cette guerre n'a pas été non plus sans être conçue comme une cause éminemment supérieure, ainsi que le rappelle Eric HOBSBAWM, *L'Âge des Extrêmes. Histoire du court XX^e siècle* (1994), trad. P.-E. Dauzat, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, pp. 217-218.

miliciens, les résistants ou les républicains[36] : pillages de lieux saints, déguisements parodiques et blasphématoires, ou encore simulations de pelotons d'exécution visant directement des symboles christiques ou chrétiens, comme on le voit sur cette photographie datée de 1936 où un groupe de miliciens tirent sur une statue du Christ, sur la « colline des Anges », près de Madrid **[fig. 349]** – un *topos* scénographique qui semble bien avoir migré vers le cinéma, puisqu'on le retrouve à plusieurs reprises dans l'iconographie de cinéastes espagnols déjà mentionnés **[fig. 350-351]**, chez Buñuel par exemple (*La Voie lactée*, 1969), mais également chez Arrabal lui-même (*L'Arbre de Guernica*, 1975).

La messe fantasmée par le petit Fando, dans *Viva la muerte*, se révèle donc bien singulière, dans la mesure où elle donne figure à un curieux syncrétisme entre un attribut privilégié de l'iconographie politique communiste et un sacrement fondamental pour la liturgie chrétienne. Dans un film qui ne recule pas devant les remplois iconographiques les plus blasphématoires et scandaleux, dans une séquence qui ne fait pas mystère de son caractère pulsionnel, onirique et psychanalytique, le motif du couteau entre les dents peut exprimer à plein sa complexité polaire. Le sens de cette deuxième communion communiste, ainsi, est moins explicite, plus volatile : si elle a le mérite de donner figure à un très original mélange entre l'iconographie communiste et la liturgie chrétienne, cette séquence repérée chez Arrabal récupère effectivement cette surdétermination du motif au sein d'un tissu de paradoxes figuratifs qui rend l'analyse malaisée.

Fantasme de sexualité infantile œdipienne (Georges Didi-Huberman relevait en effet, directement dans la présentation joahnnique du sacrifice eucharistique et ses « phrases d'amour mystique […] porteuses d'une totale voracité », une syntaxe vertigineusement sensuelle : « […] aime-moi, viens en moi, demeure en moi – *mange-moi.* Et tu jouiras éternellement.[37] ») ? Dénonciation de la dimension cannibalique dont est porteur le sacrement fondamental de la religion catholique ? Je serais plutôt porté à croire que la signification de cette séquence est à trouver dans

---

[36] Voir Gilbert ACHCAR, « La guerre d'Espagne. 1936 », dans Michael LÖWY (dir.), *Révolutions*, Paris, Hazan, 2000, p. 395. J'emprunte à cet ouvrage la photographie du « Christ de la colline des Anges ».

[37] Georges DIDI-HUBERMAN, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 178.

l'assimilation qu'elle propose entre l'*éthos* communiste et les ressorts anthropologiques originaires proposés par le repas eucharistique chrétien : aux vertus éthiques de soudure communautaire et sociale qu'induit le sacrement[38] répond la sémantique résistante du couteau entre les dents, symbole iconographique de l'union des communistes dans la victoire face à la propagande fasciste – d'ailleurs, c'est par un baiser, « à la russe », entre Fando et son père retrouvé que se termine la cérémonie. Reste, donc, que c'est bien une nouvelle fois le schème chrétien de la communion qui, en dernière instance, est convoqué – tant par l'inconscient de l'enfant que par la mise en scène filmique qui lui donne figure – pour figurer le rassemblement idéal de la communauté familiale, déchirée entre engagement politique et dogme religieux, résistance et dévotion, foi et révolution.

**
*

Cette fusion entre le révolutionnaire et le religieux, accomplie à l'aune d'un schème communiel directement emprunté à l'eucharistie chrétienne, devait enfin se retrouver quelques années plus tard, à l'Est, dans l'œuvre d'un cinéaste qui se caractérise également par sa vision marxiste du monde et de l'histoire et son engagement dans les luttes politiques de l'après-guerre[39]. Comme j'aurai l'occasion de le développer dans le chapitre suivant, Miklós Jancsó est l'auteur d'une œuvre cinématographique monumentale qui, dans une intime imbrication avec l'histoire mouvementée de son pays, oscille entre espoirs nourris puis déchus, entre la foi dans l'essor du communisme et sa trahison par les gouvernements officiels : chacun de ses films, un à un, reprendra ainsi la plupart des étapes de cette histoire traumatisante et ses cortèges de victimes aux espérances déçues.

En 1972, Jancsó réalise le troisième jalon d'une trilogie dont le premier acte, *Ah ! ça ira* (1969), par le biais de jeunes étudiants marxistes envahissant un sémi-

---

[38] Voir Xavier LÉON-DUFOUR, *Le Partage du pain eucharistique selon le Nouveau Testament*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 25-26.

[39] Voir Émile BRETON, *Miklós Jancsó. Une histoire hongroise*, Crisnée, Yellow Now, 2015, pp. 19-24.

naire religieux, avait posé l'essentielle question : « Christianisme et communisme », soit la possibilité pour le mouvement révolutionnaire d'établir un dialogue avec l'imaginaire et les représentations chrétiennes. Le titre (français) du film de 1972, *Psaume rouge,* annonce déjà le programme d'une politisation du canon liturgique ; et c'est du reste par une dernière figure eucharistique, directement réorientée sur le plan de la lutte des classes, que se terminera ce parcours de quelques sacrements politiques mis en scène par le cinéma européen au tournant des années soixante et soixante-dix.

[fig. 352-353] Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogrammes, Hongrie, 1972)

Psaume rouge, donc, met en scène les soulèvements de paysans agricoles et journaliers qui, à la fin du XIX^e^ siècle, ont fortement agité la Hongrie en se révoltant contre les grands propriétaires terriens et leurs intendants. Le film se déroule au terme des années 1890 : des ouvriers agricoles manifestent avec enthousiasme, chantant et dansant leur résistance ; l'armée contre-révolutionnaire intervient dans une répression sanglante. Le référent historique principal, signalé par le massacre autour d'un « mât de cocagne » qui intervient dans le dernier tiers du film, semble bien être la première manifestation des travailleurs hongrois du 1er mai 1890, où les baïonnettes de l'armée auront causé 51 victimes[40] **[fig. 352-353]**, mais d'autres éléments diégétiques renvoient tour à tour à d'autres épisodes contestataires vécus par le peuple de Hongrie, comme les manifestations d'octobre 1956 à Budapest. Jancsó, en effet, tout comme Pasolini et Arrabal, n'a jamais cessé de considérer la reconstitution historique comme l'outil privilégié d'une interrogation des temps

[40] Raymond DURGNAT, « Psaume rouge », dans Kristian FEIGELSON (dir.), *Cinéma hongrois. Le temps et l'histoire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 114.

contemporains et de leurs crises mortifères. Jean-Louis Comolli pouvait ainsi écrire, dès 1970 :

> Le référent historique dans les films de Jancsó est donc double : référence à un moment historique donné de la Hongrie, moment plus ou moins connu des spectateurs hongrois de ces films, et surdétermination de cette référence par l'histoire contemporaine (vécue dans ses effets, même lointains, par les spectateurs) du pays.[41]

La répression mise en scène par Jancsó dans le film, trois avant l'article des lucioles pasolinien, ne doit donc pas être nécessairement séparée de celle qui se met en place dans l'Europe contemporaine. L'œuvre se construit de plus autour de l'interrogation des rapports entre le christianisme (les rituels communautaires et les représentations d'origine religieuse) et le communisme (la révolution prolétarienne). Les paysans révoltés de *Psaume rouge*, en effet, élaborent leurs revendications à l'aune d'un double refus : d'abord, celui d'un socialisme doctrinaire qui aurait pour modèle le totalitarisme stalinien ; ensuite, celui d'une Église qui privilégierait le pouvoir à l'émancipation. Jancsó semble suggérer, comme l'avait fait Engels avant lui – de ce dernier, les ouvriers agricoles révoltés déclament par ailleurs une lettre adressée aux paysans hongrois –, que l'idéologie socialiste, avec son combat communautaire tourné vers la liberté et la dignité humaines, entretient une analogie certaine avec celui qui fut, à l'origine, porté par le christianisme[42] : un espoir évangélique pour les opprimés dont Pasolini, du reste, comme j'ai déjà eu l'occasion de le mentionner, avait souhaité faire la base humaniste de sa conversion au marxisme[43]. Cet argument d'une lutte évangélique pour les pauvres, tout entière fondée sur le concept marxiste de lutte des classes, se retrouve enfin dans des

---

41 Jean-Louis COMOLLI, « Autocritique », *Cahiers du cinéma*, n°219, avril 1970, p. 43.

42 Voir Friedrich ENGELS, « Contribution à l'histoire du christianisme primitif » (1894), dans Karl MARX, Friedrich ENGELS, *Sur la religion*, trad. G. Badia, P. Bange; É. Bottigelli, Paris, Éditions Sociales, 1968, p. 311.

43 Voir Pier Paolo PASOLINI, *Dialogues en public 1960-1965*, *op. cit.*, p. 60.

textes rédigés par certains théologiens de la libération, peu après la sortie du film de Jancsó[44].

[fig. 354-361] Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogrammes, Hongrie, 1972)

Cette dialectique entre le révolutionnaire et le religieux n'allait pas manquer de générer, sur le plan figuratif, un problème d'image dans lequel il s'agit de lire

44 Voir, entre autres, Gustavo GUTIÉRREZ, *Théologie de la libération. Perspectives*, trad. F. Malley, Bruxelles, Lumen Vitae, 1974, pp. 276-277.

une autre de ces communions communistes engendrées par le cinéma européen des années soixante et soixante-dix. Au beau milieu d'une danse, l'un des officiers envoyés pour réprimer la rébellion tient un revolver par la crosse, il participe aux mouvements, puis s'éloigne. La musique cesse, ses condisciples à cheval l'entourent, le pressant d'accomplir son funeste devoir, ce qu'il refuse : l'arme est jetée à terre, puis récupérée par un autre officier, plus discipliné, qui en tire trois coups. La caméra recule et révèle la cible : l'une des ouvrières agricoles, dénudée, présente, coudes repliés, ses deux paumes. Du sang s'écoule de l'une d'entre elles, une balle s'y étant figée. Le premier officier s'avance vers elle, l'embrasse, puis recule sous la pression de ses coreligionnaires ; le second, poursuivant son triste office, l'exécute. Il tombe à terre ; la jeune ouvrière blessée, désormais recouverte d'un linge, s'avance vers lui, lui appose un baiser sur le front : il ressuscite, se relève lentement en s'appuyant sur une épée plantée dans le sol, et fixe le spectateur **[fig. 354-361]**.

C'est à ce moment-là qu'intervient un faux-raccord : la lumière a changé, la même musique reprend, et c'est désormais la jeune femme, à nouveau dénudée, qui fixe la caméra, et présente, une fois de plus ses paumes, de la même manière que dans le plan précédent. À la faveur de cette ellipse, un détail a changé : la plaie sanguinolente de sa main droite, dans la suture du montage, s'est transformée en une cocarde rouge. Avec cette singulière métamorphose, *Psaume rouge* propose un double procès figural de transfiguration – après m'être concentré sur la première, qui tisse un certain nombre de liens avec le schème eucharistique, communiel et christique qui m'intéresse ici, je reviendrai sur la deuxième transformation au chapitre suivant. Cette blessure, en effet, n'a rien d'anodin : le premier plan, d'abord, avant sa mutation vers la cocarde, a bien pris soin de la présenter comme un stigmate : il suffit, pour s'en rendre compte, d'observer sa localisation, bien au centre de la paume, mais aussi la manière dont elle est présentée et exhibée par la jeune ouvrière **[fig. 362-363]**, dans une formule gestuelle qui reprend celle qui fut privilégiée par la peinture italienne pour figurer l'épisode de la stigmatisation franciscaine, notamment chez Giotto ou Gentile da Fabriano **[fig. 364-365]**.

[fig. 362-363] Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogrammes, Hongrie, 1972)
[fig. 364] Giotto, *Saint François recevant les stigmates* (Paris, Musée du Louvre, 1295-1297)
[fig. 365] Gentile da Fabriano, *Saint François recevant les stigmates* (Parme, Villa Magnani, 1415)

Or, le stigmate, dans l'anthropologie et la théologie chrétiennes, possède un lien essentiel au récit historique de l'Incarnation christique et à la communion des fidèles au Crucifié. Contrairement à sa signification politique en sociologie, où le stigmate est bien souvent intériorisé[45], son usage chrétien mène plutôt à son extériorisation, dans le sens d'une entrée du corps dans l'espace de la représentation, de la foi et de l'action liturgique : Paul faisait effectivement du stigmate une manière de porter dans son propre corps les souffrances et le calvaire du Christ, afin qu'y soit « manifestée » la vie du Sauveur (*2 Corinthiens*, 4, 10-12). La stigmatisation peut en effet être conçue comme ce processus de visibilité paradoxale qui fait du corps un écran de figuration, et lui permet finalement d'entrer dans l'espace, sen-

45 Voir l'étude, désormais classique, de Norbert ELIAS, John L. SCOTSON, *Logiques de l'exclusion* (1965), trad. P.-E. Dauzat, Paris, Pocket, 2001, p. 38.

sible et politique, de la représentation : « La stigmatisation, écrit Dominique de Courcelles, est une mise en représentation du corps. Le corps mis à nu devient une surface de figuration.[46] »

« Chair faite image[47] », le processus de stigmatisation engage donc, pour celui qui le reçoit en son corps, l'expression sacramentelle d'une *Imitatio Christi* totale dont l'apparition des stigmates à même la peau, « le comble du geste[48] », reste à jamais la formule exemplaire : en imprimant dans sa propre chair les signes de la souffrance du Rédempteur, saint François d'Assise, sur le mont Alverne, entre sur le chemin d'une assimilation complète au destin christique et à son sacrifice – il devient une « hostie vivante », comme le disait encore saint Paul (*Romains*, 12, 1), l'image corporelle d'une communion réalisée en son corps même[49]. Au moment où le soulèvement prolétarien, la libération et l'émancipation des classes dominées doit engager, comme on le verra plus loin, le destin de l'humanité entière, Jancsó assimile donc le dévouement que les ouvriers agricoles doivent offrir à leur combat politique au message dévotionnel du sacrifice christique. Avec *Psaume rouge*, l'aventure révolutionnaire du peuple ouvrier en passe ainsi par une nouvelle eucharistie communiste qui amalgame la destinée sacrificielle du Christ et celle, providentielle, de la communauté prolétaire comme rédempteur historique d'une humanité en crise.

On l'a vu, Ernesto De Martino avait proposé une relecture non dogmatique, mais plutôt socio-anthropologique, du sacrement eucharistique, qui permettait d'en révéler, au-delà de la seule théologie, les vertus salvifiques, mémorielles et communautaires qu'il contient intrinsèquement[50] – vertus parfaitement mobilisables sur le champ socio-politique d'une communauté en crise. Salvifiques, car

---

46 Dominique DE COURCELLES, « Stigmates : argument », dans Dominique DE COURCELLES (dir.), *Stigmates*, Paris, Cahiers de l'Herne, 2001, pp. 12-13.

47 Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, p. 28.

48 Jean-Claude SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 316.

49 *Ibid.*, pp. 316-319. Voir aussi Georges DIDI-HUBERMAN, « Un sang d'images », *Nouvelle revue de psychanalyse*, XXXII, 1985, p. 138.

50 Voir Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, notamment p. 223.

c'est en dernière instance en tant que « gage de la rédemption de l'humanité déchue[51] » que doit également être comprise cette perpétuation rituelle du sacrifice christique. Mémorielles, car c'est bien « en mémoire » de leur Seigneur (*Luc*, 22, 19) que les croyants, lors de la messe, sont invités à rejouer sa décisive offrande[52]. Communautaires, enfin, car c'est ainsi que les chrétiens ne cessent jamais de fonder et de consolider leur compagnie ecclésiale : ce que le sacrement rituel commémore, c'est aussi l'édification de leur unité[53]. C'est bien à tout cela qu'était censée participer toute image de *pietà*, mais aussi le schème eucharistique dans sa totalité : c'est en direction de la mémoire, du salut et de la communion que sont orientés tout entier leurs ressorts anthropologiques originels.

On comprend mieux, dès lors, les vertus communautaires, mémorielles et salvatrices que contient le sacrement chrétien, et la pertinence, pour Pasolini, Arrabal et Jancsó, de le faire rejouer politiquement par des personnages et des communautés filmiques directement visés par le nivellement capitaliste et le génocide, qu'il soit physique ou « culturel ». À l'heure d'une situation intensément catastrophique, dont il nous restera à déplier les accents théologiques perçus même au sein de la communauté marxiste, le schème eucharistique est ainsi venu jouer, chez ces trois cinéastes, le rôle de motif révolutionnaire. Les ressorts anthropologiques qu'il tient de son existence religieuse originaire, tout entiers tournés vers la soudure communautaire, l'espoir salvifique et le souvenir, sont réorientés à leur propre compte, politique, par les protagonistes de ces trois films, puisque – ce sera ma troisième et dernière hypothèse, que je déplierai dans le chapitre suivant – c'est avec leur salut, au sens religieux, qu'ils doivent désormais penser leur émancipation révolutionnaire.

* *
*

---

51 Jean-Claude SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 18.

52 Voir Max THURIAN, *Le Mystère de l'Eucharistie. Une approche œcuménique*, Paris, Éditions du Centurion, 1981, pp. 14-19.

53 Voir Henri DE LUBAC, *Catholicisme. Les Aspects sociaux du dogme*, Paris, Éditions du Cerf, 1952, pp. 67-69.

Qu'un tel motif eucharistique, christologique et sacrificiel, resurgisse dans un film qui tente, entre autres, de reconstituer la lutte prolétarienne d'ouvriers révoltés à la toute fin du XIX^e^ siècle n'est pas nécessairement incongru. Car les figures chrétiennes du Christ, de la crucifixion et, partant, de la communion, ont accompagné la plupart des révoltes populaires qui ont embrasé l'Europe, et surtout la France, de la Révolution française jusqu'à la Commune de Paris – du reste, Miklós Jancsó, qui ne cesse d'émailler la bande-sonore de ses films de la *Marseillaise* ou de la *Carmagnole*, n'est sans doute pas étranger à cette histoire révolutionnaire française. On doit à Frank Paul Bowman, éminent spécialiste du mouvement romantique, d'avoir énuméré, en deux passionnants volumes, les multiples et incessantes références au Christ qui ont accompagné les révoltes hexagonales de 1789 à 1871 – il prévoyait par ailleurs un troisième tome, hélas jamais paru, dans lequel il avait pourtant l'intention de retracer « le développement dans les années 30 et 40 d'une pensée eucharistique socialiste, qui dotait la cène ou la messe d'un contenu révolutionnaire[54] ».

Au cœur de cette référentialité christologique et chrétienne, le sacrement de l'Eucharistie jouit effectivement d'une position primordiale : déjà, en 1848, se déroulaient un ensemble de « cérémonies proto-eucharistiques[55] » tandis que circulaient de nombreux catéchismes visant à remplacer les édictions morales du christianisme par de nouveaux commandements révolutionnaires ; parmi ceux-ci, le *Catéchisme républicain* d'un certain Poitevin définit la communion comme « l'association proposée à tous les peuples raisonnables, par la République française, pour ne plus former sur la terre qu'une grande famille de frères, qui ne connaissent et n'encensent plus d'idole ni de tyran[56] ». Durant cette période, les banquets révolutionnaires ont même été jusqu'à se voir comparés à la cène eucharistique chrétienne, comme le montre cet événement rapporté par le journal *La Commune de Paris*, daté du 19 mars 1848 :

---

54 Frank Paul BOWMAN, *Le Christ romantique*, Genève, Librairie Droz, 1973, p. 104.

55 *Ibid.*, pp. 103-104.

56 Cité dans *ibid.*, p. 50.

> Un certain nombre, parti depuis le matin, sentait le vide de l'estomac, et le disait en riant. En ce moment un citoyen, tenant à la main un pain de cinq centimes, le rompt ; il en met un morceau dans la main qui touchait la sienne, et dit à son compagnon : "Pain de Dieu, donne à manger à tous !" Puis il ajoute, à demi-voix : "Passe-le au voisin." Le fragment de pain, accompagné du mot symbolique, eut bientôt parcouru toute la colonne. Ainsi fut établie sur place, sans préparation aucune, et par la seule religion du cœur, la communion républicaine.[57]

Cette identification révolutionnaire et républicaine de l'eucharistie se poursuivra chez les saint-simoniens qui, au moment de faire évoluer la doctrine et le culte de Saint-Simon vers le messianisme, n'hésiteront pas à inventer une forme de communion saint-simonienne, où le pain et le vin étaient offerts aux ouvriers « en symbole de la communion qu'ils voulaient rétablir entre la famille et tous les travailleurs qu'ils rencontreraient[58] » ; chez Alphonse Esquiros, pour qui le Christ, au travers du don de son corps, cherche à communier « avec l'humanité militante et sacrifiée[59] » ; chez Edgar Quinet, où l'eucharistie est conçue comme le signe d'une unité nationale retrouvée dans la révolte : « Toute la France a communié le jour du serment du Jeu de Paume[60] » ; ou encore chez Charles-François Chevé, qui s'est attelé à une interprétation directement politique du sacrement chrétien :

> Le calice c'est l'univers, le pain et le vin c'est la création terrestre, et le prêtre c'est l'humanité […]. Vous, ô les déshérités de la terre ! venez tous au festin de l'agape évangélique, au grand souper des noces de l'Agneau. À quoi comparerais-je la société catholique des travailleurs dans l'avenir ? Je la comparerai à ce céleste banquet où Jésus lui-même se donne en nourriture à nos âmes […]. La France entière communie à la chair et au sang de Jésus-Christ, c'est-à-dire au même but catholique, et à la même religion de liberté, d'égalité et d'amour.[61]

---

57 *La Commune de Paris*, 19 mars 1848. Cité par *Id.*, *Le Christ des barricades. 1789-1848*, Paris, Éditions du Cerf, 1987, p. 26.

58 Henri-René D'ALLEMAGNE, *Les Saints-Simoniens, 1827-1837*, 1930, p. 249, cité dans *ibid.*, p. 176.

59 Alphonse ESQUIROS, cité dans *ibid.*, p. 215.

60 Edgar QUINET, *Le Christianisme et la Révolution française*, 1845, p. 309, cité dans *ibid.*, p. 226.

61 Charles-François CHEVÉ, *Catholicisme et démocratie, ou le Règne du Christ*, 1842, cité dans *ibid.*, pp. 330-331.

L'esprit révolutionnaire français de 1848 élaborait donc une acception révolutionnaire de l'eucharistie chrétienne, au titre du schème anthropologique communiel qu'il recèle intrinsèquement, capable de donner figure au rassemblement politique des opprimés face à l'oppression, qu'elle soit monarchique ou, bien plus tard, capitaliste. Cette lecture du sacrement chrétien, qui l'émancipe de son contenu dogmatique ou théologique au titre des énergies fraternelles et communautaires qu'il permet aussi, se retrouvera en effet dans certains passages écrits par des théologiens de la libération latino-américains, au moment d'un combat politique où voisinent l'option évangélique pour les pauvres et la lutte des classes marxiste : Gustavo Gutiérrez devait ainsi faire de l'eucharistie, entendue comme création sacramentelle d'une « vraie fraternité humaine[62] », le rôle central de la mission de l'Église dans sa lutte auprès des plus défavorisés.

Cette récurrence de schèmes chrétiens au cœur des révolutions françaises du XIX^e^ siècle est aussi le signe de l'influence des courants appelés « nouveaux christianismes », très puissants dans les premières années de ce siècle au climat pour le moins ambigu, et qui devaient paradoxalement donner naissance à la plupart des pensées socialistes européennes ou mondiales : « Partout, écrit Henri Desroche, en Angleterre, en Amérique et plus qu'ailleurs en France, le socialisme fut d'abord une progéniture du christianisme.[63] » Leur influence n'est pas allée non plus sans teinter fortement la naissance du communisme et la pensée de Marx et Engels eux-mêmes, qui, s'ils ont très vite tenté de s'en distancer violemment, n'en ont pas moins baigné leurs premières prises de position marxistes dans ces teintes fortement messianiques et eschatologiques.

Friedrich Engels l'avait remarqué le premier : « […] les communistes français, écrivait-il en 1843 dans les colonnes du *New Moral World*, eux, alors qu'ils font partie d'une nation célèbre pour son incroyance, se trouvent être chrétiens[64] ». Effectivement, l'œuvre de Lamennais, qui nimbait les idées de révolte et d'émancipa-

---

62 Gustavo GUTIÉRREZ, *Théologie de la libération*, *op. cit.*, p. 263. Sur l'eucharistie, voir aussi *Id.*, *La Force historique des pauvres* (1982), trad. F. Guibal, Paris, Éditions du Cerf, 1986, pp. 35-37.

63 Henri DESROCHE, *Socialismes et sociologie religieuse*, Paris, Éditions Cujas, 1965, p. 294.

64 Friedrich ENGELS, « Progress of Social Reform on the Continent », *New Moral World*, novembre 1843, cité dans *ibid.*, p. 121.

tion sociales d'une auréole éminemment christique et chrétienne, a eu beaucoup d'influence sur les mouvements révolutionnaires français – pour Henri Desroche, elle fut en effet, et pour beaucoup, à l'origine de cette « religiosité » qui a accompagné la plupart des soulèvements de l'Hexagone[65] – et sur Wilhelm Weitling, un auteur allemand qui avait traduit son *Livre du peuple* à l'usage de la Ligue des Justes, et dont la querelle avec Marx reste encore l'un des moments cruciaux dans la fondation du marxisme et de la première Internationale.

Weitling a pu être considéré comme l'un des descendants légitimes de Thomas Müntzer grâce à sa théorie sociale utopique, mâtinée de messianisme, de millénarisme et d'illuminisme, où « apparaît la perspective d'une eschatologie révolutionnaire dont [il] aurait été quelque chose comme le second Messie[66] ». L'influence de Lamennais devait en effet le conduire vers un communisme utopique, truffé de références bibliques, et revendiquant un retour au christianisme primitif, qui allait culminer en novembre 1841 avec la parution d'un article dans la revue genevoise *Der Hülferuf*, intitulé précisément « La communion et les communistes », une méditation politico-théologique où la révolution se voyait sublimée dans le souvenir édénique de l'agape évangélique, et où tout chrétien communiant au banquet eucharistique se voyait assimilé à un communiste prêchant pour la fondation d'une nouvelle humanité fraternelle[67].

L'offensive de Marx et Engels fut immédiate. Il s'agissait, d'abord, de pourfendre ce « christianisme socialisant », coupable de teinter l'ascétisme chrétien d'une coloration socialiste, en oubliant les mortifications prônées par l'Église[68] – on retrouve la trace de ce premier mouvement dans le *Manifeste* de 1848 : « Le socialisme chrétien n'est que de l'eau bénite avec laquelle le prêtre consacre la rancune des aristocrates[69] ». Mais il s'agissait aussi, ensuite et surtout, de lutter contre ce

---

65 *Ibid.*, p. 290.

66 *Id.*, *Les religions de contrebande. Essai sur les phénomènes religieux en époques critiques*, Paris, Éditions Mame, 1974, pp. 150-151.

67 *Ibid.*, pp. 151-153.

68 *Id.*, *Marxisme et religions*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, pp. 112-113.

69 Karl MARX, Friedrich ENGELS, *Le Manifeste du Parti Communiste* (1848), trad. C. Lyotard, Paris, Librairie Générale Française, 1973, p. 39.

« communisme christianisant » dont Weitling, et son disciple Hermann Kriege, étaient deux des principales figures de proue, qui épuisait ses forces dans une comparaison du communisme au christianisme en oubliant ce qui, dans le second, selon Marx et Engels du moins, s'avère résolument incompatible avec le premier[70]. Cette querelle devait trouver sa forme achevée en 1845 dans la fameuse « Circulaire contre Kriege », où Marx et Engels attaquaient violemment ceux qui introduisent au sein des rapports politiques des comportements religieux exaltés et substituent aux alliances prolétariennes une vaine mythologie de la misère inspirée par la charité chrétienne, et dont le troisième point affirmait fermement : « Le communisme n'est pas la communion[71] ».

La rédaction de la Circulaire venait parachever le conflit larvé qui faisait rage, au sein de la Ligue des Justes, entre les schémas défendus par Weitling, d'une part, et les conceptions des émigrés allemands basés à Londres, comme Bruno Bauer, qui ne supportaient plus les tendances millénaristes du premier. Sa signature par une majorité des membres entérina, de façon décisive, la différenciation du communisme scientifique prôné par Marx et des socialismes utopiques qui avaient accompagné la flambée des révoltes de ce temps, notamment en France. La « Ligue des Justes » devint la « Ligue des Communistes », et à l'ancien slogan, « Tous les hommes sont frères », fut préféré une nouvelle devise, désormais proverbiale : « Prolétaires de tous les pays, unissez-vous »[72].

Le succès de ce document, comme le note à juste titre Henri Desroche, fut néanmoins à double tranchant. D'abord, effectivement – c'était là son but –, il ferma la porte à toute « affabulation religieuse du communisme ». Mais il empêcha également toutes les interprétations ultérieures des éléments positifs, utopiques, qui gisent néanmoins au creux anthropologique du phénomène religieux[73] : de là, certainement, cette vulgate qui fait de la critique acerbe de la religion le fondement théorique même du marxisme ; de là, sans doute, ces limites et ces contradictions

---

70 Henri DESROCHE, *Marxisme et religions*, *op. cit.*, pp. 116-119.

71 « Circulaire contre Kriege », 11 mai 1846, dans *Id.*, *Socialismes et sociologie religieuse*, *op. cit.*, p. 323.

72 *Ibid.*, pp. 301-302.

73 *Ibid.*, p. 117.

de l'historiographie marxiste du religieux, amèrement regrettée par Ernesto De Martino lorsqu'il déplorait son caractère « indéniablement infantile ». Car l'empressement de Marx et Engels à disqualifier âprement les illuminations d'un Weitling ou d'un Lamennais – les deux figures principalement visées, derrière Kriege, par la Circulaire – et à distancer fermement leurs propres positions de ces idéalistes rêveries, ne doit pas faire oublier l'estime dans laquelle ils tenaient, même en 1844, ces deux personnages – Weitling, « célébré en son temps (en 1844) comme le père, voire le théoricien du communisme allemand[74] », et Lamennais, dont Engels écrivait, toujours en 1844, qu'il pouvait jouer le rôle de l'un de leurs principaux appuis théoriques et idéologiques français[75] –, ni le climat utopique dans lequel s'était ainsi fondé le communisme marxiste.

Le retour de ce schème eucharistique au cœur de quelques films appartenant à la modernité cinématographique la plus politisée est à reconnaître, à mon sens, comme un double indice : celui de l'incurie d'une théorie révolutionnaire qui, comme s'en était avisé De Martino, refuserait de prendre en compte les puissants substrats collectifs et salvateurs dont les symboles et les rites religieux ont, de tous temps, été les dépositaires, mais également celui d'une époque qui a radicalement changé de signe, où le marxisme se doit de faire un nouvel accueil à de tels thèmes eschatologiques ou messianiques parce que, précisément, la question politique de la lutte des classes ou de la révolution ne va plus, dans le même temps, sans poser celles, religieuses, de la fin du monde et du salut.

---

74 *Id.*, *Marxisme et religions*, *op. cit.*, p. 116.

75 *Id.*, *Socialismes et sociologie religieuse*, *op. cit.*, p. 292.

Chapitre IV

DES APOCALYPSES CULTURELLES : LE DÉFAUT ESCHATOLOGIQUE D'UN CLIMAT DE CATASTROPHE

Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir.

— Samuel BECKETT, *Fin de partie* (1957)

1) Les apocalypses culturelles : une anthropologie de la fin du monde

Le monde va finir. La seule raison pour laquelle il pourrait durer, c'est qu'il existe. Que cette raison est faible, comparée à toutes celles qui annoncent le contraire […]. La mécanique nous aura tellement américanisés, le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, que rien parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges ou anti-naturelles des utopistes ne pourra être comparé à ses résultats positifs. […] De la religion, je crois inutile d'en parler et d'en chercher les restes, puisque se donner encore la peine de nier Dieu est le seul scandale en de pareilles manières. La propriété avait disparu virtuellement avec la suppression du droit d'aînesse ; mais le temps viendra où l'humanité, comme un ogre vengeur, arrachera le dernier morceau à ceux qui croiront avoir hérité légitimement des révolutions.

— Charles BAUDELAIRE, *Fusées* (1867)

L'hostilité primitive du monde, à travers les millénaires, remonte vers nous. Pour une seconde, nous ne le comprenons plus puisque pendant des siècles nous n'avons compris en lui que les figures et les dessins que préalablement nous y mettions, puisque désormais les forces nous manquent pour user de cet artifice. […] Une seule chose : cette épaisseur et cette étrangeté du monde, c'est l'absurde.

— Albert CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe* (1942)

J'ai eu l'occasion de pointer ce point commun entre les deux films dans le chapitre précédent : là où *La Rage*, réalisé par Pier Paolo Pasolini en 1964, offrait au regard de son spectateur la sublime lamentation des mineurs de Morgnano, pleurant leurs camarades disparus lors de la catastrophe du 22 mars 1955, *Être femme*, ce documentaire sur la condition des femmes de la classe ouvrière italienne, réalisé par Cecilia Mangini en 1965, se clôturait également sur de tels gestes de plainte en milieu contestataire et ouvrier – les réactions gestuelles et piaculaires de

travailleuses industrielles milanaises, à la fin de leur combat social réprimé dans la violence par le bras armé du pouvoir capitaliste et bourgeois **[fig. 211-218]**. Les deux cinéastes proposaient ainsi une semblable réflexion visuelle et filmique autour de la fonction anthropologique libératrice de ces gestes séculaires, capables, en certains moments critiques, de se substituer à la lutte politique ou syndicale traditionnelle[1]. Mais là n'était pas le seul et unique point de contact entre les deux films. *Être femme*, en effet, s'était déjà ouvert sur des images en couleurs de figures féminines, empruntées à l'imagerie capitaliste des magazines de mode ou autres affiches publicitaires – une autre manière d'évoquer cette homologation souhaitée, selon Pasolini, par le néo-fascisme de la consommation, capable d'édicter ses commandements jusqu'à l'apparence physique des individus.

[fig. 366-369] Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (Photogrammes, Italie, 1963)

[1] Pour une analyse de la séquences des mineurs de Morgnano dans le film de Pasolini, voir Georges DIDI-HUBERMAN, *Sentir le grisou*, Paris, Éditions de Minuit, 2014, p. 55 et suiv.

[fig. 370-373] Cecilia Mangini, *Être femme* (Photogrammes, Italie, 1965)

Mais ces images se trouvaient montées, en contre-point, avec d'autres images, plus singulières : celles des essais nucléaires américains dans le Pacifique. Outre de jouer sur l'ambiguïté misogyne du terme « bombe atomique » – le philosophe allemand Günther Anders, par ailleurs, s'était bien avisé du double objectif auquel devait répondre cette idée publicitaire de nommer « bikini » le nouveau maillot de bain à la mode : non seulement évoquer l'explosion atomique (son format minimal, espérait-on, devait produire sur le regard masculin un effet métaphoriquement similaire) mais aussi, et surtout, en refouler la dimension révoltante derrière l'apparence agréable d'un corps féminin dénudé[2] – l'ouverture du film de Mangini rappelait, là encore, la fermeture d'un autre film où, dans l'entrechoquement du montage, les images médiatiques et rutilantes de la beauté féminine se

[2] Voir Günther ANDERS, *La Menace nucléaire. Considérations radicales sur l'âge atomique* (1981), trad. C. David, Paris, Le Serpent à plumes, 2006, p. 153.

trouvaient aussi mises en relation avec d'autres scintillements : ceux, radioactifs, des éclats d'une bombe atomique américaine retombant lentement dans les eaux de l'Océan Indien.

Pier Paolo Pasolini concluait effectivement *La Rage* par la confrontation du corps dénudé de Marilyn Monroe et des essais atomiques effectués par l'armée américaine – et ce sont exactement les mêmes images que, deux ans plus tard, Cecilia Mangini utilisait à son tour **[fig. 366-373]**. La cinéaste faisait sienne, ainsi, les interrogations pasoliniennes sur la question anthropologique de la beauté, récupérée ou dégradée par la classe dominante bourgeoise, celle qui possède également les richesses et les moyens de la destruction. Ces images plastifiées des magazines bourgeois, nous dit le commentaire du film de Mangini, en des termes qui ne peuvent que rappeler ce que disait Pasolini au même moment, « sont les images-pilotes du mythe du bien-être *(le immagini pilote del mito del benessere)*, derrière lesquelles notre société tente de dissimuler ses contradictions et sa violence *(cerca di nascondere contraddizioni e violenza)* ».

Ces deux passages similaires sont à lire, à mon sens, comme une manière de lier fermement les catastrophes militaires à venir à celle qui, comme Pasolini tentait d'en avertir ses contemporains, se serait d'ores-et-déjà produite, ou serait en train de se produire : la fin du monde que vivra la planète, sous les explosions des bombes nucléaires, ne sera que le paroxysme d'un processus débuté par une autre violence, une autre destruction, ces fins du monde vécues par les corps, les gestes, les rites et les cultures subalternes. Il s'agissait, une fois encore, d'appréhender la question politique de la lutte des classes sous un angle éminemment anthropologique : à l'aune des corps et de leur beauté, par la dénonciation d'une classe qui annihile des corps entiers, pour mieux promouvoir les produits qui les rendront identiques aux autres, avant, enfin, d'ériger les outils militaires qui finalement les détruiront tous.

Les considérations pasoliniennes sur le caractère génocidaire du néo-capitalisme trouvaient ainsi dans le motif de la bombe atomique leur traduction concrète, non métaphorique. Ce sera ma troisième et dernière hypothèse, pour expliquer la résurgence, à ce moment précis de l'histoire politique et artistique euro-

péenne, de motifs et de schèmes chrétiens empruntés au domaine religieux dans des films qui pourtant ne font pas mystère de leur engagement vers la révolution : les multiples constats politiques sur le caractère néfaste de la civilisation capitaliste ne seront pas allés sans la mise au jour d'un climat intensément apocalyptique où la critique de la société bourgeoise, d'inspiration marxiste ou d'obédience communiste, n'a pas manqué de se connecter aux données théologiques qui accompagnent le thème religieux de l'eschatologie et des fins dernières.

L'anthropologie culturelle démartinienne, d'abord, devait appréhender les sociétés occidentales modernes à l'aune du climat de fin de monde qui se laissait deviner dans la plupart de leurs productions culturelles ; climat singulier, extrêmement néfaste et pernicieux dans sa nudité qui, contrairement aux eschatologies traditionnelles religieuses, ne laisserait pas subsister la moindre possibilité de salut ou de réintégration. L'apocalyptique, ainsi, devenait ensuite cette catégorie politique à même de rassembler les intellectuels marxistes et les théologiens chrétiens dans un combat commun, mais aussi de mettre en question tant le rôle historique du christianisme que celui, révolutionnaire, de la lutte des classes : les années soixante vont donc voir l'irruption d'un vocabulaire théologique, bien souvent emprunté au thème de l'Apocalypse, dans les pensées critiques et intellectuelles d'obédience marxiste. Il n'en fallait pas moins, enfin, pour reconnecter le marxisme à sa dimension eschatologique, déjà sensible en germe dans les textes de Marx, et teinter les révolutions en cours d'une coloration éminemment messianique : sous de telles lumières apocalyptiques, le caractère providentiel, salvateur et sacrificiel que la philosophie marxiste de l'histoire avait offert au combat prolétarien devait une dernière fois briller de tous ses feux.

* *
*

Lors de ses enquêtes ethnologiques sur les crises psycho-sociales vécues par les populations pauvres et marginales de l'Italie méridionale, Ernesto De Martino avait posé comme risque fondamental – et comme phénomène pouvant expliquer

la vitalité et le développement des rituels magico-religieux, tout comme leur essentiel rôle culturel et civilisationnel – la « crise de la présence », traduction, sur le plan psychopathologique, de situations véritables et politiquement déterminées de misère économique et d'oppression sociale, où le sujet se sent dépossédé de son autonomie et de ses capacités d'inscriptions dans le temps de l'histoire et de la société. Quand cette présence entre en crise, le monde paraît alors inauthentique : pour De Martino, le risque de perdre sa présence au monde implique corollairement celui de perdre le monde lui-même, qui perd de sa valeur, devient menaçant et inquiétant, et équivaut à une disparition des possibilités d'en faire l'expérience[3].

Très tôt – dès 1967 et *Le Monde magique* –, les considérations de l'anthropologue sur ces risques cruciaux forgées au contact des populations primitives ou marginalisées ne sont pas allées sans provoquer d'autres interrogations, dirigées quant à elles vers l'ensemble de la population vivant sous le sceau de la modernité occidentale. La mise au jour de la présence au monde des peuples « primitifs » comme résultat d'une longue et patiente conquête historique et culturelle se doublait ainsi d'un avertissement quant à la façon dont cette découverte cruciale semblait avoir été négligée par les civilisations modernes, où la présence est déjà décidée, garantie, de façon quasi-totalitaire, « comme le modèle de toute présence historique possible[4] ». De Martino découvrait ainsi la « limitation culturelle » dans laquelle s'est vue emprisonnée l'appréhension moderne et occidentale du monde : cette conception étroite de l'horizon mondain, où l'être-au-monde est garanti, donné, sans avoir eu à être construit, mais dont l'origine n'en demeure pas moins source d'angoisses dans lesquelles se lit, déjà, quelque chose comme une culpabilité collective relative au péché originel, la présence y étant perçue « comme un *ici* et un *maintenant* qui ne dépendent pas de moi, comme une caractéristique qui prend la forme du *descendus*, de la chute[5] ».

---

3 Voir Ernesto DE MARTINO, *Le Monde magique. Parapsychologie, ethnologie et histoire* (1967), trad. M. Baudoux, Verviers, Marabout Université, 1971, p. 143.

4 *Ibid.*, p. 186.

5 *Ibid.*, pp. 186-187.

Cette question d'une perte du monde à l'époque moderne n'est pas exclusive à l'anthropologie culturelle démartinienne ; elle s'est également retrouvée formulée, sous bien des espèces, dans la philosophie politique qui lui était contemporaine. Chez Hannah Arendt, par exemple, c'est bien une telle disparition du mondain qui caractérise, lors des « sombres temps », le rapport de l'humanité avec le monde, le lien que tissent les individus entre ce monde qui s'étire entre eux (cet espace sensible, éminemment politique, fondamental dans la pensée arendtienne) : les temps se font sombres lorsque celui-ci se délite et perd de son « pouvoir d'illuminer[6] ». Giorgio Agamben, pour sa part, avait consacré son premier ouvrage à la terrible question d'une disparition de l'expérience du monde, en poursuivant, trois ans après la parution de « l'article des lucioles », les considérations benjaminiennes sur la chute du cours de l'expérience. Pour le philosophe italien, il n'y a même plus besoin de « catastrophe » pour la détruire, puisque la vie quotidienne y suffit, les nouveaux moyens technologiques élaborant un monde nouveau où plus rien ne peut « se traduire en expérience[7] ». Dans la thèse 157 de *La Société du spectacle*, écrite en 1967, Guy Debord s'était, du reste, avisé de considérations semblables, en indiquant les réifications médiatiques modernes de l'événement :

> Les pseudo-événements qui se présentent dans la dramatisation spectaculaire n'ont pas été vécus par ceux qui en sont informés ; et de plus ils se perdent dans l'inflation de leur remplacement précipité, à chaque pulsion de la machinerie spectaculaire. […] Ce vécu individuel de la vie quotidienne séparée reste sans langage, sans concept, sans accès critique à son propre passé qui n'est consigné nulle part. Il est incompris et oublié au profit de la fausse mémoire spectaculaire du non-mémorable.[8]

---

[6] Hannah ARENDT, « De l'humanité dans de "sombres temps". Réflexions sur Lessing » (1959), trad. B. Cassin, P. Lévy, *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 12-13. Georges Didi-Huberman, par ailleurs, a fort bien relevé ce que ce « pouvoir d'illuminer » par des « lueurs de pensée », dont parle Arendt dans ce texte, pouvait avoir de commun avec la fugace lumière des lucioles pasoliniennes. Voir Georges DIDI-HUBERMAN, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, pp. 130-132.

[7] Giorgio AGAMBEN, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire* (1978), trad. Y. Hersant, Paris, Payot & Rivages, 2002, pp. 23-27.

[8] Guy DEBORD, *La Société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1992, p. 122.

Un peu plus tôt, Walter Benjamin s'était lui-même avisé de la perte cosmique du monde à laquelle conduisaient les avancées techniques et technologiques du progrès, telles que Warburg ou De Martino avaient pu également les critiquer. Dans un court texte recueilli dans *Sens unique*, celui qui devait plus tard théoriser la notion d'image dialectique comme l'outil crucial d'un présent capable de se reconnecter avec les éléments les plus utopiques du passé s'avisait de la manière dont l'homme moderne avait tout oublié de l'abandon collectif aux expériences cosmiques qui caractérisaient pourtant l'homme de l'Antiquité et son appréhension du monde ; un déclin qu'il faisait débuter dès les développements astrologiques de Copernic ou de Kepler, qui devaient conduire à la transformation des divinités solaires en astres rationnels, déjà évoquée plus haut.

Benjamin voyait dans la relation antique aux astres et au cosmos une expérience sotériologique d'ivresse accomplie collectivement, dont les hommes modernes ne pouvaient plus qu'expérimenter les ersatz dans les luna-parks ou les récits de la conquête spatiale. Le déclin de cette expérience, laissée selon lui à la technique, devait conduire lors des guerres à un tout autre type, éminemment mortifère et destructeur, de communion avec les astres, leurs éruptions et leurs scintillements. Délaissée à la technologie ou au mysticisme individuel, l'affaissement de cette expérience fondatrice était une nouvelle pièce que Benjamin versait à son grand dossier du pessimisme contemporain : « C'est la marque de la menaçante confusion de la communauté moderne que de tenir cette expérience pour quelque chose d'insignifiant qu'on peut écarter, et que de l'abandonner à l'individu, qui en fait un délire mystique lors des belles nuits étoilées.[9] »

On retrouve également chez Günther Anders cette même perte du monde, sous l'espèce de la dénonciation d'un phénomène de transformation complète de la substance du monde et de son expérience. L'ontologie de l'économie telle qu'Anders la présente mènerait, selon lui, à une « douleur du monde à l'époque industrielle[10] » : il n'y a plus de rapport de réciprocité entre l'homme et le monde

---

[9] Walter BENJAMIN, « Vers le planétarium » (1925-1926), *Sens unique*, trad. J. Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 1988, p. 227.

[10] Günther ANDERS, *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* (1956), trad. C. David, Paris, Encyclopédie des Nuisances/Ivrea, 2002, p. 210.

mais un lien totalement unilatéral ; l'individu moderne se trouve en décalage avec le monde qu'il habite ; devenu totalement standardisé, celui-ci excède totalement ses capacités d'émotion et de compréhension, menant à une « non-identité avec soi-même[11] ». Pour Anders, c'est un « phénomène époqual », qui concernerait désormais l'ensemble de l'humanité plongée dans un état de « pathologie collective[12] », qui n'est pas sans rappeler les effets névrotiques des « pertes de la présence » dans l'anthropologie culturelle démartinienne.

La catastrophe contemporaine, qu'Ernesto De Martino n'avait cessé de localiser sur le plan anthropologique des crises vécues par les populations subalternes et les outils symboliques et rituels qui leur permettent de les dépasser et de les réintégrer culturellement allait en effet se trouver directement appréhendée sous le titre d'*apocalypses culturelles*, et généralisée à l'ensemble du monde occidental vivant sous le sceau du capitalisme rationnel et technologique. Car les derniers travaux démartiniens, interrompus par sa mort prématurée en 1965, devaient trouver dans le motif culturel occidental de la fin du monde leur ultime domaine privilégié. À partir de la fin des années cinquante, De Martino avait en effet amorcé une vaste entreprise de réflexions autour du thème de l'apocalypse dans la société occidentale, dans laquelle il localisait une conscience culturelle prégnante et pénétrante de la fin du monde.

L'analyse de la vie magico-religieuse des communautés défavorisées, à laquelle l'anthropologue avait consacrée la majeure partie de ses recherches ethnographiques, trouvait ainsi son accomplissement dans une forme de psychopathologie de la civilisation et de la culture modernes – une manière, à nouveau, de rejoindre Aby Warburg et sa *Kulturwissenchaft,* tout entière tournée vers l'établissement d'un « diagnostic de l'homme occidental ». L'étude des crises appréhendées sur les anciens terrains de l'Italie méridionale, mais surtout des divers symptômes politiques et socio-économiques qui les produisent – hyper-technologisation de la société, triomphalisme d'une société consumériste pourtant « chancelant du fait de déséquilibres et de contradictions déchirantes », vide de valeurs symptomatique

[11] *Ibid.*, p. 34.

[12] *Ibid.*, pp. 22, 32.

d'une « "fin du monde" des valeurs humaines », irresponsabilités climatiques tendant vers une possible « catastrophe écologique », etc.[13] –, avait conduit De Martino sur la voie de son propre contexte actuel, celui de la modernité occidentale vivant sous le sceau d'un capitalisme totalement déréglé. L'ensemble de ces signaux culturels inquiétants marquait selon lui un risque d'amnésie de l'Occident quant à sa propre histoire, et trahissait à ses yeux des perturbations insoupçonnées quant au passage de notre civilisation et de notre culture vers un type de monde entièrement inédit.

Comme n'a jamais cessé de le faire Pasolini, dans ses films, ses poèmes ou ses articles polémiques, Ernesto De Martino n'a finalement fait que diagnostiquer, dans un certain nombre de phénomènes historiques, socio-économiques et culturels, ce qui s'apparente également à des fins de mondes. À l'ombre d'un capitalisme triomphant, mais pourtant tissé de contradictions internes, et à l'instar de Pasolini signalant par sa métaphore « poético-littéraire » le relevé d'une situation « apocalyptique[14] » et la destruction de mondes culturels entiers, Ernesto De Martino repérait dès le début des années soixante l'indice d'une « situation historique qui […] menace de l'intérieur l'entreprise éducative de toute culture[15] », qu'il retrouvera dans l'ensemble du climat culturel de l'époque et à laquelle il n'hésitera pas à donner le nom d'Apocalypse. C'est dans un article publié en 1964 dans la revue *Nuovi Argomenti* – pour laquelle on connaît, du reste, l'intense implication de Pasolini – que De Martino devait, pour l'une des premières fois, définir sa conceptualisation anthropologique de deux types d'apocalypses.

D'abord, donc, des « apocalypses culturelles », soit, « au sens le plus général du terme, […] toutes les manifestations, dans une culture et une situation historique données, d'une possible fin du monde présent, quelles qu'en soient les modes

---

13 Voir Vittorio LANTERNARI, « Faire alliance avec Ernesto De Martino », trad. G. Charuty, *Archives de sciences sociales des religions*, n°161, janvier-mars 2013, pp. 119-126.

14 Pier Paolo PASOLINI, « L'article des Lucioles » (1975), *Écrits corsaires*, trad. P. Guilhon, Paris, Flammarion, 2009, p. 188.

15 Ernesto DE MARTINO, *Furore Simbolo Valore* (1961), Milan, Feltrinelli, 2002, p. 169. Cité par Vittorio LANTERNARI, *art. cit.*, p. 125.

de représentation et l'expérience qu'elles suscitent[16] ». La définition démartinienne du terme lui admet ainsi une large variété de manifestations – repérables tant dans le domaine des arts et de la littérature (l'existentialisme), dans celui de la vie religieuse (l'eschatologie chrétienne ou la doctrine de l'éternel retour) que dans celui du politique (la philosophie marxiste de l'histoire, qui tend à la destruction d'un monde historique pour mieux élaborer un nouveau monde meilleur) –, auxquelles De Martino devait effectivement consacrer la majeure partie de ses ultimes notes de travail et de recherche, réunies dans un ouvrage posthume publié par Einaudi en 1977, douze ans après sa mort.

Apparaissant en des contextes divers, émanant d'institutions ou de configurations socio-culturelles disparates, les apocalypses culturelles se caractérisent en revanche par leur cruciale fonction sotériologique, qui rappelle ce que De Martino disait du symbolisme mythico-rituel en conclusion de ses enquêtes dans le Sud de l'Italie, dont elles seraient, finalement, un produit ou un succédané : à un risque de crise, commun à l'ensemble des communautés humaines – leur récurrence en est l'indice –, elles « s'efforcent d'opposer des formes médiatisées, plus ou moins efficaces, de réintégration dans un projet communautaire d'"être-au-monde"[17] ». À ces « apocalypses culturelles », De Martino opposait ensuite les « apocalypses psychopathologiques », conçues comme l'expression de symptômes cliniques et psychologiques qui sont à lire, précisément, comme les indices psychiques de ce risque que les premières tentent de combattre : sentiments d'oppression ou de domination occultes, vécus de déréalisation ou de dépersonnalisation, sensation de perdre le monde ou de voir s'affaisser son autonomie et ses capacités décisionnelles, soit, au fond, tous les symptômes des « crises de la présence » que l'anthropologue diagnostiquait pour les populations subalternes du Mezzogiorno italien, et qu'il va s'agir, désormais, d'élargir à l'ensemble de la population occidentale, selon lui victime de tels troubles.

---

[16] *Id.*, « Apocalypses culturelles et apocalypses psychopathologiques » (1964), trad. G. Charuty, dans *Id.*, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles* (1977), trad. L. Ardito, M. Boiteux, P. Clément-Delteil, C. Gauthier, R. Routeau, Paris, EHESS Translations, 2016, p. 423.

[17] *Ibid.*, pp. 245-426.

C'est la tâche ultime, en effet, à laquelle Ernesto De Martino allait assigner ses recherches en anthropologie culturelle : différencier fermement ce qui, dans le climat apocalyptique contemporain, relève de l'apocalypse culturelle ou de l'apocalypse psychopathologique, comme une manière de mieux appréhender les crises vécues par la société bourgeoise et capitaliste.

> Dans une perspective d'histoire culturelle et d'anthropologie, écrivait-il à l'orée des années soixante, il s'agit […] d'établir des critères spécifiques pour distinguer les apocalypses culturellement efficaces de celles psychopathologiques, ou plus exactement, pour évaluer les ressources dont disposent concrètement les formations culturelles pour inverser, de manière dialectique, le risque psychopathologique en réintégration médiatisée.[18]

Plusieurs années avant les constats alarmistes de Pasolini quant à la « disparition des lucioles », le résultat de cette évaluation démartinienne ne devait pas se faire plus optimiste. Déjà, lors de son enquête de 1959 sur le tarentisme, l'anthropologue avait été frappé par la lente « désagrégation culturelle » du rituel, par son « agonie » : le catholicisme dominant, puisque la morsure de la tarentule pouvait remobiliser l'ordre symbolique du christianisme – Jésus-Christ rédimant l'humanité du péché originel, et Paul de Tarse comme apôtre de cette rédemption auprès du monde païen –, avait en effet tenté de l'intégrer au culte de saint Paul, sans que cette greffe ne parvînt à un nouvel équilibre culturel opérant. La fin de *La Terre du remords* montrait bien ce qu'il en est d'une formation culturelle et symbolique qui, privée de ses « liaisons dynamiques, de son « ordre de finalité », au fond de son « horizon unitaire de réintégration culturelle » des crises, perd de ses caractères culturels pour ne plus ressortir qu'à un ensemble de « crises individuelles sans horizon » et sans perspectives ; ce qu'il en est d'un conflit inconscient qui, ayant perdu son champ d'évocation et de refoulement et, n'étant plus réintégré dans l'espace social, culturel et collectif, recule vers le seul domaine de la psychopathologie[19].

---

[18] *Ibid.*, p. 427.

[19] Voir *Id.*, *La Terre du remords* (1961), trad. C. Poncet, Paris, Gallimard, 1966, pp. 114-123.

Ce qu'il se produisait en 1959 pour le tarentisme salentin et pour les populations subalternes de l'Italie du Sud, vaut désormais, dans l'article de 1964 sur les apocalypses culturelles et psychopathologiques, pour l'ensemble de la culture occidentale : De Martino met en lumière, dans le climat apocalyptique contemporain dominé par le triomphe de la technologie rationnelle et la désagrégation des symbolismes religieux, les menaces qui guettent la présence au monde des individus et l'affaissement programmé de leurs possibilités de dépassement des crises – ou, pour le dire en ses propres termes, « l'accentuation du risque de voir se réduire, ou devenir inefficace, la marge de reprise de valeur et de réelle création culturelle[20] ».

> Les contradictions de la société bourgeoise, résumait-il dans l'article de 1964, les dangers liés au fétichisme de la technique, à la culture de masse et à la médiocrité brûlante […] ainsi qu'à la difficulté d'adapter le cadre des valeurs aux transformations très rapides des régimes traditionnels d'existence nous imposent le devoir d'une valorisation plus humaine de l'ordre socio-économique et la refondation d'une conscience humaniste qui […] propose et justifie d'autres valorisations de la vie, d'autres dimensions de l'être humain. Mais, dans l'apocalyptique de la société bourgeoise en crise, le moment de la négation et de la destruction du monde quotidien risque sans cesse d'être érigé en absolu […].[21]

La perte d'intégrité et d'autonomie ressentie lors de la « crise de la présence » conduit donc à une perte du lien au monde, à la perte des capacités individuelles de se maintenir dans le monde et la société, à une disparition des possibilités de s'inscrire dans l'Histoire et de faire l'expérience du monde. La crise de la présence individuelle mène donc à la destruction des rapports entre l'homme et la civilisation dont il procède, dont il recueille et accomplit en même temps le destin, puis à la destruction des liens entre l'individu et le monde ; la perte de sens du monde, qui n'est plus domestique, et les risques d'aliénation entrevus dans le pro-

[20] *Id.*, « Apocalypses culturelles et apocalypses psychopathologiques », *op. cit.*, p. 445.

[21] *Ibid.*, p. 445.

grès technique et sa fétichisation ne peuvent mener qu'à la situation apocalyptique d'une « catastrophe nue et désespérée du mondain[22] ».

L'ensemble des notions, théorisées auparavant sur le territoire des peuplades indigènes ou des groupes subalternes méridionaux se voyaient ainsi redéployées et généralisées à la totalité de la population occidentale, par le concept de « perte des patries culturelles », qu'illustrait à merveille, à ses yeux – et parmi de nombreuses autres occurrences littéraires, poétiques ou philosophiques –, un poème en prose écrit par Albino Pierro au début des années soixante :

> J'ai quitté le village qui me donnait le souffle du ciel et maintenant, dans cette ville, il n'y a que des murs que je prends en pleine figure, les choses et tant de cris m'infestent et grouillent en moi comme un amas de vers. J'ai presque peur si je regarde autour de moi : il me semble que les gens me lapident du regard et quand vient le jour mes pieds s'emmêlent dans une corde qui serre plus fort qu'une main.[23]

La « perte des patries culturelles » mettait Ernesto De Martino sur la voie de ces phénomènes de « désorientation » et d'« indisponibilité » du monde, désormais valables tout autant pour les groupes Bambara du Ghana, rendus célèbres par *Les Maîtres fous* de Jean Rouch (1955)[24] que pour les citadins des grandes villes modernes[25], mis dans l'impossibilité de « remodeler cette patrie qui est la nôtre, de manière à rendre le monde signifiant et habitable[26] » : après l'avoir découverte chez les populations subalternes, l'anthropologue n'hésitait pas à élargir la crise des patries culturelles à la totalité de son époque contemporaine. Par l'examen attentif d'un certain nombre de thèmes et de motifs, récurrents au sein de la littérature occidentale contemporaine, et notamment existentialiste, il remarque effectivement

---

[22] *Id.*, *La Fine del Mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Turin, Einaudi, 1977. Cité par Marina MAESTRUTTI, « Retour sur *La fine del mondo* d'Ernesto De Martino », *Socio-anthropologie*, n°28, 2013, p. 76. La traduction française de l'ouvrage (p. 277) omet le terme « nue ».

[23] Albino PIERRO, « Le porte scritte nfàcce », *'A terra d'u ricorde*, Rome, Il Nuovo Belli, 1960, cité dans *Id., La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 282.

[24] Voir *ibid.*, p. 282.

[25] Voir *Id.*, « Fureurs suédoises », *Gradhiva*, n°32, 2002, pp. 65-70.

[26] *Id.*, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 283.

que ces vertiges et ces déréalisations du monde ne sont pas exclusives aux peuples sous-développés, mais « menacent également notre patrie culturelle[27] ».

Cette question lui permettait également de mettre au jour ces deux grandes « terreurs » complémentaires qui caractérisent en premier lieu, selon lui, le thème apocalyptique occidental de la modernité : la peur de « perdre le monde », c'est-à-dire la crainte de voir anéantie la satisfaction d'habiter le monde et l'énergie qui dirige l'homme vers les projets communautaires de la civilisation culturelle, civile ou morale (l'*éthos du dépassement*) ; et la peur « d'être perdu dans le monde », c'est-à-dire un enfermement dans l'horizon vide d'un monde devenu inauthentique et menaçant, où ont été supprimés tout espoir, toute attente ou toute croyance dans un monde culturel commun[28] – et dont la vision romantique du monde, telle que j'ai tenté de la développer dans le premier chapitre de cette étude, constitue l'une des manifestations : « le monde apparaît comme un paradis perdu de participations vécues et l'on maudit la technique et la science […].[29] »

Les conséquences dévastatrices et catastrophiques de l'effondrement des patries culturelles, décrites par De Martino, font écho au « génocide culturel » et à cette production d'une nouvelle forme d'humanité, délestée de ses liens au passé et de ses attaches traditionnelles, qu'allait dénoncer Pasolini quelques années plus tard, et dont « l'article des lucioles » apparaît comme l'ultime formulation poétique et métaphorique ; elles agissent, en somme, comme le corollaire anthropologique du constat pessimiste pasolinien :

> Les transformations très rapides des genres de vie, résumait en effet De Martino, produites par la diffusion du progrès technique, […] ont mis en crise un grand nombre de patries culturelles traditionnelles sans que l'intégration dans la nouvelle patrie culturelle ait eu le temps de mûrir. Les rapides processus de transition, les lacérations et les vides qu'ils engendrent, la perte des modèles culturels dans une situation où l'on ne peut plus utiliser les modèles familiers, induisent

---

[27] *Ibid.*, p. 283.

[28] Voir *ibid.*, pp. 280-281.

[29] *Ibid.*, p. 281.

> des crises spectaculaires et posent de manière dramatique les problèmes élémentaires du rapport au monde.[30]

Par ailleurs, il se trouve qu'Antonio Gramsci – figure intellectuelle et politique fondatrice commune, comme on l'a vu précédemment, à Pasolini et De Martino – avait déjà tenté d'appréhender une telle forme de période historique, où l'individu, isolé et dépossédé de lui-même par la société de masse, ressent l'impossibilité d'être, historiquement et culturellement, dans un monde où se perdent les repères qui distinguent l'espèce : le terme d'« inter-règne », chez Gramsci, venait décrire une forme d'époque temporelle où les rapports complexes entre fin d'un monde et naissance d'un nouveau mènent à l'apparition de phénomènes qu'il décrivait, dans un vocabulaire clinique et psychopathologique que l'on retrouvera plus tard chez De Martino, comme « morbides[31] ».

* *
*

Mais ça n'est pas tout. Car la deuxième caractéristique fondamentale du motif apocalyptique contemporain, tel que De Martino le repérait dans la société occidentale moderne, éclaire notre perspective d'une manière tout à fait particulière. Si l'anthropologue napolitain localisait dans l'ensemble du climat des années cinquante et soixante une conscience culturelle extrêmement pressante de la fin du monde, ce thème apocalyptique lui apparaissait, en revanche, comme parfaitement contraire à la perspective eschatologique que celui-ci possède traditionnellement dans ses diverses apparitions religieuses, dans lesquelles l'attente de la fin, bien souvent, est envisagée comme le préliminaire nécessaire à un nouveau départ, à un recommencement ou à une résurrection. De Martino voyait plutôt dans le motif apocalyptique contemporain une menace intime, « insidieuse » même, s'affirmant extérieurement à tout horizon sotériologique de salut ou de dépassement, ce qui le

---

[30] *Ibid.*, p. 63.

[31] Antonio GRAMSCI, « Passé et présent » (1930), *Guerre de mouvement et guerre de position*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 38.

conduisit finalement au diagnostic sans appel d'une « apocalypse sans *eschaton* de la modernité occidentale[32] ».

L'absence d'*eschaton* dans l'apocalyptique moderne vient signaler selon l'anthropologue une crise tout à fait singulière, et au fond non-religieuse, dans la mesure où semble absent le point positif vers lequel tend, généralement, l'attente eschatologique de la fin : s'affirme plutôt la menace d'une crise radicale, sans issue, sans possibilité de rachat, de réintégration, de dépassement, de tentative sociale ou culturelle permettant finalement de la dépasser. Ce qui se joue désormais, selon De Martino, dans le contexte occidental, c'est une nouvelle situation de fin du monde qui se caractérise, au fond, par son défaut eschatologique : elle n'appelle plus aucune rédemption, aucune réintégration potentielle ni aucune chance de salut. Le délabrement moderne des outils sotériologiques tout à la fois élaborés et recelés par le symbolisme mythico-rituel permettait enfin à Ernesto De Martino de formuler le diagnostic d'une véritable catastrophe anthropologique, à l'œuvre dans tout le monde capitaliste :

> Dans la vie religieuse de l'humanité, le motif de la fin du monde est présent en différents contextes eschatologiques, comme réintégration périodique du monde ou comme libération définitive des maux inhérents à l'existence mondaine […]. À l'opposé de cette perspective eschatologique, le motif de la fin est aujourd'hui présent dans la culture occidentale, en dehors de tout horizon religieux de salut, comme catastrophe désespérée du mondain […] : une catastrophe qui relate avec un soin méticuleux, voire obsessionnel, la désagrégation du monde ordonné, l'altération du domestique, la perte de la familiarité et du sens, l'indisponibilité pratique du monde. […] l'abandon sans retour à l'expérience vécue de la fin constitue indéniablement une disposition propre à notre époque […].[33]

En 1939, déjà, Roger Caillois avait pu décrire, sous le nom de « palingénésie[34] », cette eschatologie positive, inauguratrice d'un renouveau, qui caractérise les apocalypses « avec *eschaton* », avant de terminer les appendices dont il augmentait,

---

[32] Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 278.

[33] *Ibid.*, p. 277.

[34] Roger CAILLOIS, *L'Homme et le sacré* (1939), Paris, Gallimard, 1950, p. 136.

onze ans plus tard, la troisième édition de *L'Homme et le sacré* par une description antagoniste de l'époque contemporaine : « Aujourd'hui, un mythe d'anéantissement général comme celui du Crépuscule des Dieux n'appartient plus seulement au domaine de l'imagination.[35] » La pensée de Caillois rencontrait là, certainement, un motif prégnant de son époque. En 1929 en effet, dans son bien-nommé *Malaise dans la culture*, Sigmund Freud appelait de ses vœux qu'un chercheur s'engageât enfin dans cette « entreprise hasardeuse » que serait une recherche scientifique tournée tout entière vers une « pathologie des communautés culturelles[36] ». C'est bien à cette tâche que semble s'être dévoué De Martino dans les ultimes années de sa vie, lui qui, en reliant les symptômes psychopathologiques vécus par ses contemporains – et leurs traductions sur le plan artistique, philosophique et esthétique dans l'art et la littérature modernes – aux dérèglements économiques d'une société en pleine mutation, était parvenu à l'un des diagnostics les plus cohérents quant aux problématiques culturelles et communautaires inhérentes au monde moderne.

> Il serait à coup sûr hautement souhaitable, proposait effectivement De Martino comme mission à ses dernières recherches, que quelqu'un se décide à présenter une vue d'ensemble de cette catastrophe plus intime de l'Occident moderne et contemporain avec, pour objectif, un diagnostic culturel susceptible d'identifier, de manière rigoureuse, la signification exacte des symptômes, l'étendue de la contagion, les causes de la maladie, les forces de guérison.[37]

Le champ lexical clinique utilisé par l'anthropologue manifeste explicitement la teneur de son constat : c'est au chevet d'une civilisation malade qu'il se penche, qui a pourtant détruit de façon exponentielle les remèdes séculaires capables d'apaiser son mal. Freud poursuivait ensuite – ce sont les dernières lignes de son ouvrage de 1929 – en affirmant que la « question décisive pour le destin de l'espèce humaine » était, selon lui, de savoir si l'être humain, et l'ensemble de son

---

35 *Ibid.*, p. 238.

36 Sigmund FREUD, *Le Malaise dans la culture* (1929), trad. P. Cotet, R. Lainé et J. Stute-Cadiot, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 88.

37 Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 277.

développement culturel et civilisationnel, allait se montrer capable de maîtriser les troubles que l'instinct de mort peut faire subir à l'existence collective et sociale de l'humanité ; question qui, trois ans seulement après Hiroshima, se devait d'être urgemment posée, et à laquelle la première ébauche de réponse apportée par le père de la psychanalyse, déjà, n'était guère porteuse d'espoir :

> Les hommes sont maintenant parvenus si loin dans la domination des forces de la nature qu'avec l'aide de ces dernières il leur est facile de s'exterminer les uns les autres jusqu'au dernier. Ils le savent, de là une bonne part de leur inquiétude présente, de leur malheur, de leur fonds d'angoisse.[38]

Que le motif de la bombe atomique soit l'une des manifestations de cette apocalyptique négative de la modernité occidentale – « la fin du monde, non comme risque ou comme symbole mythico-rituel de réintégration, mais comme geste technique de la main, lucidement préparé par la mobilisation de toutes les ressources de la science dans le cadre d'une politique qui coïncide avec l'instinct de mort[39] » –, cela, bien sûr, Ernesto De Martino ne l'avait pas ignoré :

> Par ailleurs, résumait-il en effet, le simple fait que la catastrophe atomique ait pu de nos jours s'imposer comme une menace concrète qui nourrit une terreur concomitante montre combien le risque de la fin plonge ses racines dans les esprits, bien avant de devenir une possible autodestruction matérielle par l'emploi de la puissance technique humaine, et évoque une catastrophe beaucoup plus secrète, profonde et invisible que celle dont le champignon d'Hiroshima a offert, à échelle réduite, l'image réelle.[40]

Du thème de la menace nucléaire, à la fois politique et métaphysique, la philosophie, dès la fin des années cinquante, était également repartie pour tenter d'envisager une situation d'apocalypse sans *eschaton* telle que décrite par Ernesto De Martino, où l'attente de la fin n'inaugure aucun après ni aucun recommencement. Hannah Arendt voyait ainsi dans l'unité du monde, réalisée par les nou-

---

38 Sigmund FREUD, *op. cit.*, p. 89.

39 Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 282.

40 *Ibid.*, p. 277.

veaux moyens technologiques d'armement ou de communication, l'apparition, pour la première fois dans toute l'histoire de l'humanité, d'un « présent commun » – présent partagé, certes, mais n'inaugurant aucun avenir collectif, la technologie ayant réalisé cette inédite unité mondiale devant être pensée avec celle qui est également à l'origine des « moyens de la destruction globale » : la possible menace d'une annihilation nucléaire de la planète constituant dès lors « le plus puissant symbole de l'unité de l'humanité[41] ».

Constat philosophique, qui allait être suivi par le relevé des effets anthropologiques de ce nouvel état de fait ; en effet, Arendt pouvait ensuite décrire la destruction progressive des formes de valorisation du monde, collectivement construites et transmises, et la rencontre de ce processus avec les volontés nivelantes d'une société totalitaire qui prononce l'obsolescence des rites et des coutumes :

> D'un point de vue philosophique, le danger inhérent à la nouvelle réalité de l'humanité semble être que cette unité, fondée sur les moyens techniques de communication et de violence, détruit toutes les traditions nationales et recouvre les origines authentiques de toute existence humaine.[42]

L'auteure de la *Crise de la culture* retrouvait ici quelques-unes des propres intuitions de De Martino, dont les constats sur la menace atomique suivaient directement des remarques sur la culture et la tradition en tant qu'« éthos créateur d'ordre », sur sa lente construction communautaire par les hommes et sur la grande terreur de la modernité, celle de perdre ce monde habitable, durement construit et conquis par l'être humain. Hannah Arendt, de manière similaire à l'anthropologue italien, s'était du reste également avisée de cet « éthos du dépassement », sous sa dénomination démartinienne, soit « la condition ultime et indéniable d'une existence pensable et disponible[43] » : elle pouvait alors se soucier de

---

41 Hannah ARENDT, « Karl Jaspers. Citoyen du monde ? » (1957), trad. J. Bontemps, *Vies politiques*, *op. cit.*, p. 96.

42 *Ibid.*, p. 100.

43 Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 152.

l'affaissement de ce qu'elle appelait, quant à elle, « *amor mundi* », et des dangers de « démondanéisation » recelés par la destruction des institutions religieuses et de leur autorité culturelle, par les concepts déréalisés de la science moderne et par l'irruption de moyens technologiques dépassant l'entendement humain, jusqu'à l'avènement de forces non plus terrestres, mais universelles – dont la bombe atomique n'est que l'exemple paroxysmique[44].

C'est précisément, en effet, autour du motif de la menace nucléaire et d'une probable catastrophe atomique que l'anthropologue allait notamment construire ses questionnements sur le sentiment apocalyptique contemporain, qui ne sont pas sans jeter sur notre aporie théologico-politique de singulières lumières. Cette situation inédite devait effectivement questionner les échecs et les réussites historiques de ces deux *eschaton* libérateurs que sont le message évangélique chrétien et la *praxis* communiste du programme d'émancipation marxiste et révéler, plus que jamais (au moment même où, sous ces épouvantables lueurs de fin du monde, les luttes politiques révélaient ainsi leur cruciale dimension d'urgence), le nouveau rôle eschatologique de ce dernier.

Lorsqu'il mentionne la catastrophe nucléaire d'Hiroshima, c'est alors le visage du Christ que convoque Ernesto De Martino, comme l'outil sotériologique à même d'engager l'action morale et culturelle de l'homme dans le monde ; jusqu'à se demander si ce visage-là ne pourrait pas être remplacé, dans cette fonction éthique, par le visage de ces milliers d'autres christ modernes, victimes des horreurs du monde moderne et de la domination capitaliste :

> Une fois dans l'Histoire il fut possible d'imaginer la douleur, non pas de deux cent mille ou de six millions de personnes, mais de tous les hommes dans le passé, le présent et le futur, et cette image s'appela le Christ : il souffrit pour tous les hommes et régénéra tous les hommes sur la croix, mais en tant qu'Homme-Dieu et pas seulement en tant qu'homme. Nous devons, maintenant, nous demander si l'image du Dieu-Homme est vraiment nécessaire pour imaginer de façon appropriée la condition humaine et les tentations in-humaines qui la tourmentent, et si le temps n'est pas venu où il suffit de l'image réelle d'un seul visage humain

44 Voir Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne* (1958), trad. G. Fradier, Paris, Pocket, 1994, p. 318 ; et *Id.*, « La conquête de l'espace et la dimension de l'homme » (1961), trad. C. Dupont, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 348.

> souffrant, et non pas deux cent mille ou de six millions de visages humains, pour éclairer le sens précis de notre simple devoir et pour arrêter le doigt qui appuie sur le bouton.[45]

Ces lignes singulières, où l'anthropologue marxiste convoque le souvenir sotériologique et messianique d'une christologie d'origine éminemment chrétienne – et où se lit, en creux, l'échec de son rôle civilisationnel historique et, à l'heure du danger atomique, l'importance de son remplacement par une théorie révolutionnaire réformée, ouverte aux potentialités recelées par ses outils culturels de réintégration – est intéressante à plus d'un égard : elle nous met sur la voie des ultimes réflexions démartiniennes sur la sécularisation marxiste de l'eschatologie chrétienne, et éclaire d'une lueur singulière quelques-unes des dernières apparitions christiques élaborées par le cinéma européen au tournant des années soixante et soixante-dix.

[45] *Ibid.*, p. 281.

2) La menace nucléaire : l'apocalyptique comme catégorie d'interprétation théologico-politique

> Les uns enfouissent dans la terre les œufs empoisonnés de l'idole, les autres les déposent au fond des mers, d'autres encore en parsèment les cieux, faisant circuler sans fin les étoiles de la mort au-dessus de l'inlassable fourmilière.
>
> — René GIRARD, *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (1978)

L'année précédent la sortie de l'Évangile pasolinien, un autre cinéaste s'était déjà attelé à la tâche de réactualiser le drame évangélique chrétien en milieu paysan : au Portugal, en 1963, Manoel de Oliveira réalise son deuxième long-métrage, *Le Mystère du Printemps* (*Acto da Primavera)*. Sur bien des plans, les deux œuvres se complètent et se répondent : *Acto da Primavera* est également un film à l'ambition éminemment christologique, et sous sa forme exemplaire puisqu'il s'agit de remettre en scène, à l'instar de *La Ricotta* que Pasolini réalise la même année, l'épisode biblique de la Passion du Christ. C'est également – second point de contact – dans le contexte du monde paysan qu'a lieu la réactualisation mise en place par le film de Oliveira qui, du même coup, possède enfin une matrice ethnographique similaire : le film débute en revêtant la forme traditionnelle du cinéma documentaire, au plus près des gestes, des outils singuliers et des activités laborieuses de la classe paysanne, dans la seconde moitié du XX^{e} siècle..

On y suit le labour des champs par les bœufs, les combats de taureaux organisés au milieu de la liesse populaire, le travail de la terre à la pioche et à la bêche, ou encore la préparation des appâts pour la pêche et le tressage des filets **[fig. 374-377]**. Une jeune paysanne, cruche d'eau sur la tête, s'en va puiser à la fontaine, lorsqu'elle y retrouve, dans son dos, le personnage du Christ, qui, dans une singulière modernisation du jour de Pâques, lui annonce son retour et la venue de son

prêche. Des hordes de soldats romains, défiant les temporalités, débarquent alors dans le village, des scènes en bois sont construites et installées par les paysans, des caméras s'allument et des bandes-sonores s'activent, des *claps* sont activés et, sous les yeux du peuple agricole ainsi que sous ceux de quelques touristes aux modernes vêtements de ville, venus assister au spectacle, un prédicateur annonce le début de la représentation **[fig. 378-383]**.

[fig. 374-377] Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera* (Photogrammes, Portugal, 1963)

En effet, c'est également, en premier lieu, à un geste de sauvegarde anthropologique que ressortit le film de Manoel de Oliveira. Car *Acto da Primavera* ne représente pas seulement la reconstitution du Calvaire christique tel qu'il est raconté dans la Bible. Il expose aussi, et surtout, un rituel plusieurs fois centenaire, entretenu et préservé par la tradition des populations paysannes et agricoles[1].

[1] Voir Randal JOHNSON, *Manoel de Oliveira*, Champaign, University of Illinois Press, 2007, pp. 16-18.

[fig. 378-383] Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera* (Photogrammes, Portugal, 1963)

Dans certaines régions du Portugal, depuis le Moyen Âge, à chaque vendredi saint, des paysans devenus comédiens pour l'occasion interprètent des « Actes » ou des « Mystères », pièces de théâtre qui, en remettant en scène certains épisodes de la vie du Christ ou de divers personnages des récits saints, permettent, en évoquant le salut de l'humanité par la ritualisation des symboles les plus essentiels de

la culture portugaise, d'agir dans un but sotériologique sur ces populations marginalisées[2]. Ce sont donc aux lents et minutieux préparatifs de ce rituel théâtro-religieux par les villageois de Curalha, dans la région du Trás-os-Montes (au Nord du Portugal) que l'on assiste en réalité dans le début du film, avant d'être témoins de son déroulement dès que les deux barres du *clap* se sont refermées – et c'est une fois de plus au cinéma qu'est confiée la tâche essentielle d'observer, d'enregistrer et, au fond, de conserver ce cérémonial populaire, fragile mais pourtant signe d'un dynamisme culturel extrême de la part de ces populations paysannes et miséreuses.

Si c'est, par la suite, sur la pure théâtralité de la fiction rejouée par les acteurs non-professionnels que le film va se concentrer (la mise en scène consécutive des différents épisodes de la Passion, du dernier repas jusqu'à la Crucifixion, la Déposition et la Mise au tombeau, en passant par l'arrestation à Gethsémani), il reste indissociable de cette prémisse anthropologique, puisqu'il s'agit aussi de présenter une curiosité ethnologique précarisée par la modernité (dans le prologue du film, l'attitude des touristes venus assister en masse au spectacle en dit long, et peut éventuellement rappeler ce que disait Ernesto De Martino sur le lent affaissement du caractère culturel du tarentisme suite à sa transformation capitaliste en folklore touristique)[3], un acte de ritualisation traditionnel et ancien qui consiste lui-même dans la re-présentation du rituel pascal.

Cette mise en scène du rituel, en outre, est inséparable de sa dimension politique, dès lors qu'elle se propose également d'œuvrer à une redistribution du sensible, au sens de Jacques Rancière : en rendant aux paysans la parole au cœur même du drame humain raconté par les Évangiles, l'activité rituelle qu'ils se sont construits répond encore à cette intuition rancièrienne selon laquelle « il y a de la politique parce que ceux qui n'ont pas le droit à être comptés comme êtres parlants s'y font compter et instituent une communauté par le fait de mettre en commun le tort qui n'est rien d'autre que l'affrontement même[4] ». Se déroule ainsi, sous la

---

[2] Voir Mathias LAVIN, *La parole et le lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 44.

[3] Voir Ernesto DE MARTINO, *La Terre du remords*, *op. cit.*, p. 288.

[4] Jacques RANCIÈRE, *La Mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 49.

caméra de Manoel de Oliveira, l'actualisation d'un récit religieux et historique « qui se déploie dans une triple dimension, à la fois ethnographique, poétique et politique[5] ».

Triples sont donc les coïncidences entre les réactualisations du drame évangélique effectuées par Pasolini et Oliveira : ce sont deux films qui, d'abord, rendent le Christ aux peuples paysans, les plus délaissés par la civilisation moderne, qui le font ensuite à l'aune d'un sauvetage ethnographique de leurs particularités rituelles et anthropologiques, et, enfin, qui le font dans le but de leur offrir quelque chose de l'ordre d'une puissance politique et culturelle d'agir dans le monde et dans la société. Mais si les deux films mettent en scène les mêmes épisodes et font preuve de certaines similitudes, c'est notamment – et au-delà, bien entendu, des différences fondamentales qui séparent les deux cinéastes sur le plan idéologique – dans la manière dont ils se terminent qu'ils se détachent le plus sensiblement : la manière dont Oliveira clôture son adaptation du drame évangélique est foncièrement différente des dernières minutes du *Vangelo* pasolinien ; cette divergence est due, bien sûr, à la place inégale qu'occupent les deux figures sur l'échiquier des idées politiques et religieuses – le film d'Oliveira n'ayant que faire du communisme, se présentant plutôt comme l'hommage, rendu par le cinéaste, aux traditions religieuses des populations pauvres de son pays[6] –, mais elle n'est pas en outre sans formuler visuellement un motif iconographique qui tisse de nombreux rapports avec les problématiques théologiques dont a dû s'armer un certain courant intellectuel et artistique de la gauche européenne durant cette période.

J'ai eu l'occasion de mentionner la résurrection miraculeuse, aux aspects de révolution victorieuse, sur laquelle se clôt *L'Évangile selon Matthieu* (1964) : après sa crucifixion et sa mise au tombeau, Jésus réapparaît aux paysans et à sa communauté apostolique sur le mont des Oliviers et, dans une prédication tournée vers l'universalité, la fédération et la réunion de toute l'humanité, adresse pour la dernière fois l'ultime recommandation d'un prosélytisme rassembleur censé réunir les

---

5 Mathias LAVIN, *op. cit.*, p. 44.

6 Voir Inês GIL, « The Secular Age of Film in Portugal », dans José TOLENTINO MENDONÇA, Alfredo TEXEIRA, Alexandre PALMA (eds.), *Religion and Culture in the Process of Global Change: Portuguese Perspectives*, Washington D.C., The Council for Research in Values and Philosophy, 2015, pp. 153-154.

peuples dans l'avènement d'un Royaume divin qui, dans le contexte de ce film, doit être compris comme la fin du règne de la société de classes.

[fig. 384-389] Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera* (Photogrammes, Portugal, 1963)

S'il se termine également sur un épilogue positif – revenus sur la place du village où le film avait débuté, nous y assistons à la lecture, à haute voix, d'un ar-

ticle de journal sur la bombe atomique, qui termine sur ces mots : « le deuxième jour consécutif… » ; l'homme qui lit est interrompu par un autre, qui, sur le point d'être rasé par le barbier, se lève et déclame avec force : « …et le troisième jour il ressuscitera ! » –, *Acto da Primavera* l'a fait précéder d'un épilogue particulièrement sombre qui place en parallèle, ainsi que le fera De Martino, la mise au tombeau du Christ et cette terreur nucléaire qui commençait à poindre dans le monde à partir du début des années cinquante.

Après la crucifixion de Jésus et la mise en bière de son corps, dans l'abîme sombre du tombeau et sur l'image en gros-plan du suaire, le film passe de la couleur au noir et blanc ; se succèdent alors des plans fictionnels de l'épisode biblique de l'*Ecce homo*, où Pilate présente au peuple l'homme « fouetté », « affligé » et « humilié », où le Diable rit du corps christique lacéré, et des images d'archives empruntées au fonds documentaires des terribles guerres et atrocités du XX^e^ siècle **[fig. 384-389]**. Réapparaissent alors, entre celles du débarquement allié en Normandie et celles, insoutenables, de victimes des armes chimiques durant la Guerre de Corée, ces images d'explosions nucléaires et de corps meurtris par la radioactivité qu'au même moment Pier Paolo Pasolini était en train d'utiliser pour le montage de *La Rage* – et que, deux ans plus tard, Cecilia Mangini allait à son tour réemployer dans *Être femme*.

[fig. 390-391] Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera* (Photogrammes, Portugal, 1963)

Si le film de Oliveira se solde sur l'annonce fébrile d'une résurrection à venir et sur la vision paisible d'arbres en fleur dans un silence bucolique, il n'en a pas

moins fait peser sur cet épilogue champêtre – et sur le monde paysan dont il agit comme l'image d'Épinal – une terrible et cruelle menace : il a offert, sous l'espèce du danger atomique, une figure explicite au caractère génocidaire du néo-capitalisme dont Pasolini allait, par la suite, se faire l'ardent pourfendeur. Que cet outil génocidaire ultime ait dû être présenté en parallèle avec le sacrifice du Christ – l'un des plans finaux entremêle en surimpression (la seule, du reste, utilisée par le film) le visage meurtri de Jésus et le champignon atomique d'une bombe nucléaire en pleine explosion, la couronne de gaz et de fumée venant redoubler la couronne d'épines ensanglantée **[fig. 390-391]** – ne doit pas être pris pour une simple figure de style évangélique (on devait par ailleurs retrouver un *topos* similaire, chez Rainer Werner Fassbinder, dans la crucifixion, déjà mentionnée plus haut, qui clôture *Berlin Alexanderplatz* **[fig. 392-393]**) : cette association nous dit beaucoup sur le caractère eschatologique singulier d'une époque où, désormais, c'est en compagnie du salut religieux que des marxistes vont devoir penser la révolution.

[fig. 392-393] Rainer W. Fassbinder, *Berlin Alexanderplatz* (Photogrammes, RFA, 1980)

**
*

La question nucléaire, dès la fin des années cinquante, devait effectivement révéler aux théologiens chrétiens et aux intellectuels marxistes l'existence d'un terrain de lutte commun. Dès 1959, dans le deuxième tome de son *Principe Espérance*, c'est encore en compagnie du Christ – et pas n'importe lequel : celui peint par

Grünewald sur le retable d'Isenheim, déjà mentionné dans le deuxième chapitre de cette étude **[fig. 168]** – qu'Ernst Bloch pensait le « halo de lumière », la « peur » et les « angoisses politiques » suscitées par la bombe atomique, avant de conclure sur l'absurdité, la nudité et le vide désespérés auquel ce type d'apocalypse sans *eschaton*, comme la nommera un peu plus tard De Martino, confronte l'humanité : « C'est pourquoi toute catastrophe implique aussi la menace du Rien, cette non-médiatisation définitive ; dans toutes les situations de déclin, ce chaos nous montre un de ses coups d'essai.[7] »

À la fin du concile Vatican II et de la vaste entreprise d'*aggiornamento* enclenchée par Jean XXIII, se laissait déjà deviner une sévère mise en question catholique des armements nucléaires et de leurs néfastes conséquences : la constitution pastorale *Gaudium et Spes* n'oubliait pas d'avertir des dangers entourant la course internationale aux « armes scientifiques », capables de détruire « des villes entières ou de vastes régions avec leurs habitants », les considérait comme « un crime contre Dieu », y voyait moins un moyen de dissuasion qu'une manière détournée d'« aggraver peu à peu » les « causes de guerre », et déplorait enfin leurs effets sur les couches de la population les plus défavorisées : « […] la course aux armements est une plaie extrêmement grave de l'humanité et lèse les pauvres d'une manière intolérable.[8] »

Dans le sillage du concile, en 1955, était créée en Allemagne, par un rassemblement de théologiens et d'intellectuels catholiques germaniques, la Société internationale Saint-Paul *(Paulus Gesellschaft)*, dans le but de poursuivre le dialogue amorcé par l'ouverture conciliaire entre les représentants de l'institution chrétienne et les scientifiques en général, mais aussi les marxistes en particulier. En 1965 était organisée une série d'entretiens, de tables rondes et de conférences dans la ville de Salzbourg, qui réunirent plus de deux cent théologiens, intellectuels et théoriciens catholiques et marxistes. On devait par exemple y retrouver Johann Baptist Metz,

---

7 Ernst BLOCH, *Le Principe Espérance*, t. II (1959), trad. F. Wuilmart, Paris, Gallimard, 1982, p. 300.

8 VATICAN II, *Constitution pastorale Gaudium et spes. L'Église dans le monde de ce temps*, trad. Épiscopat français, Paris, Spes, 1966, pp. 320-325. Déjà en 1963, dans son encyclique *Pacem in terris*, le pape Jean XXIII lui-même avait radicalement critiqué la question de l'arme nucléaire : « C'est pourquoi, en cette époque, la nôtre, qui se glorifie de la force atomique, il est déraisonnable de penser que la guerre est encore un moyen adapté pour obtenir justice de la violation des droits. » Voir Jean XXIII, *Pacem in terris*, 11 avril 1963, cité dans *ibid.*, p. 322.

qui poursuivait notamment ses réflexions sur la théologie fondamentale pratique et sur le caractère « productif » et « combattant » de l'eschatologie chrétienne, en se plaçant directement sous l'égide d'Ernst Bloch :

> L'espoir chrétien de la fin des temps ne signifie pas une relation purement contemplative au futur, mais aussi une relation productive et combattante, qui affranchit l'homme et l'investit d'une tâche qui consiste à transformer le monde, dans l'exercice d'une libre activité. […] L'espérance chrétienne est donc une espérance qui – selon une belle parole d'Ernst Bloch – "ne nous donne pas seulement quelque chose à boire, mais un plat à préparer".[9]

Lors du colloque de Salzbourg, c'est Roger Garaudy, alors intellectuel officiel du Parti Communiste français, qui ouvrit les débats en compagnie du médecin allemand Arthur Jores ; Garaudy se montre extrêmement favorable à l'ouverture d'un tel dialogue entre marxistes et chrétiens, qu'il décrit comme « le *premier* grand échange international entre christianisme et marxisme », et il en souligne même l'urgence et l'opportunité à la lumière de deux faits historiques « inéluctables ». Le premier est politique, car à l'heure où ces « deux grandes idées gouvernent les hommes » et offrent à la grande majorité des êtres humains le sens de leurs espérances tout comme de leur histoire, Garaudy présente ainsi le premier « fait irrécusable de ce siècle » : « L'avenir de l'homme ne peut être édifié contre les croyants, ni même sans eux ; et l'avenir de l'homme ne pourra être édifié contre les communistes, ni même sans eux[10] ».

Le second est eschatologique, car à l'heure où la destruction nucléaire de masse est désormais possible, il est urgent, selon Garaudy, que se rassemblent sous une bannière commune les représentants de ces deux immenses traditions de l'espérance :

> […] dans cette seconde moitié du XX^e^ siècle, il est devenu techniquement possible, avec les stocks disponibles d'armes atomiques et nucléaires, de faire dispa-

---

[9] Johann Baptist METZ, « La "condition humaine" », dans COLLECTIF, *Marxistes et chrétiens. Entretiens de Salzbourg* (1966), trad. M. Louis, Paris, Éditions Mame, 1968, p. 124.

[10] Arthur JORES, Roger GARAUDY, « Dialoguer, parce que responsables », *ibid.*, pp. 16-17.

> raître de la terre toute trace de vie. Nous voici arrivés au moment à la fois solennel et tragique de l'histoire où le destin de l'humanité, commencé il y a plus d'un million d'années, peut arriver à son terme. Si l'homme survit, ce ne sera pas uniquement par la force de l'évolution biologique, mais par une décision de l'homme ; décision qui, comme l'a dit admirablement Teilhard de Chardin, exige la formation d'un front commun par tous ceux qui croient que l'univers continue d'aller de l'avant, et que c'est notre devoir de contribuer à cette marche.[11]

De l'autre côté, le père Jean-Yves Calvez pouvait en effet affirmer la nécessité de trouver un terrain d'entente : « Quand coexistence veut dire : ne pas sauter ensemble sur une bombe atomique, il ne manquera pas de gens raisonnables pour accepter la proposition de coexister, quels que soient les désaccord idéologiques.[12] » Mais cette coopération, à mon sens, trouvait ses raisons profondes bien au-delà du simple accord de principe ou de la pétition de bon sens ; l'inédite situation sous laquelle la menace nucléaire plaçait désormais l'humanité, et le caractère négatif, nu, vide de son climat apocalyptique, ainsi que l'avait remarqué De Martino, devait en effet placer la question de l'eschatologie au centre des débats politiques, et questionner les grandes idéologies qui placent au cœur de leur programme la question de l'attente, de l'horizon et de la fin de l'histoire – parmi lesquelles se trouvent au premier chef, bien entendu, le communisme et le christianisme.

Ernesto De Martino, dans les élaborations théoriques qui, au cœur de dernières notes de recherche publiées de façon posthume, suivent ses considérations sur la catastrophe du 6 août 1945, devait en effet convoquer deux auteurs, qui ont tous deux appréhendé la problématique nucléaire à l'aune d'un vocabulaire et d'une pensée théologique, et dont, par ailleurs, le lien au marxisme est évident. En octobre 1932, le chrétien Emmanuel Mounier fondait la revue *Esprit*, qui allait engager une discussion constante avec la pensée marxiste, quand elle n'accueillait pas dans ses rangs, directement, des intellectuels d'obédience marxiste ; si le nom même de la revue entendait signifier la volonté d'une révolution spirituelle plutôt

---

[11] *Ibid.*, p. 16.

[12] Jean-Yves CALVEZ, « Une politique sans idéologie », *ibid.*, p. 292. Voir aussi *Id.*, *Questions venues de l'Est. Marxisme, foi chrétienne, utopie*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1992, pp. 40-41.

qu'uniquement matérialiste, la plupart de ses parutions laisse percevoir une attraction certaine envers les analyses et les thèses politiques forgées par Marx – attirance qui, par ailleurs, caractérise toute une génération d'intellectuels catholiques à ce moment des années trente : il s'agissait d'engager une critique profonde de la civilisation bourgeoise qui rencontrait, sur bien des aspects, la constatation marxienne d'une nature humaine aliénée dans la structure économique du monde capitaliste[13]. Mounier, par exemple, est l'auteur d'un article qui proposait de remplacer le « marxisme scolastique » par un « marxisme ouvert », et où il suggérait d'aider le marxisme « à se dépasser lui-même » afin de lui permettre de « développer la force inventive de ses propres découvertes[14] ». Il devait, par la suite, se faire le chantre d'une révolution sociale menée au nom de l'Eglise des pauvres et participer à tout un courant progressiste du christianisme qui allait conduire, notamment, au concile Vatican II, et dont la continuité s'est déployée jusqu'en Amérique latine, où sa pensée, conçue comme « une alternative chrétienne acceptable face au marxisme[15] », a joué comme principale inspiratrice des théologiens participant à ce que Michael Löwy a nommé le christianisme de la libération.

Il faut dire que ce qu'on a appelé le « progressisme chrétien », dont Mounier fait office d'éminent précurseur, est né au moment d'une campagne politique tournée vers l'abolition des armes de destruction massive, qui allait conduire à l'Appel de Stockholm en mars 1950 : la signature du texte par un certain nombre de catholiques et de marxistes devait démontrer que si son contenu correspondait aux exigences de la morale évangélique chrétienne, il pouvait également être utilisé à des fins partisanes par les communistes. L'Appel suédois révélait dans tous les cas l'existence d'un terrain d'action commun aux chrétiens comme aux communistes :

---

13 Pour plus d'éléments sur la fondation de la revue *Esprit*, sur son itinéraire politico-intellectuel et son dialogue avec le marxisme, voir Philippe CHENAUX, *L'Église catholique et le communisme en Europe (1917-1989)*, Paris, Éditions du Cerf, 2009, pp. 93-94, et Frank GEORGI, « Emmanuel Mounier-Henri Desroche. Deux conceptions chrétiennes du rapport au marxisme », dans Jean-Louis SCHLEGEL, Denis PELLETIER (dir.), *À la gauche du Christ. Les chrétiens de gauche en France de 1945 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, pp. 225-226.

14 Emmanuel MOUNIER, « Marxisme ouvert contre marxisme scolastique », *Esprit*, n°5-6, mai-juin 1948, pp. 707-708.

15 Voir Michael LÖWY, *La Guerre des Dieux. Religion et politique en Amérique latine*, trad. M. Gibson, Paris, Éditions du Félin, 1998, pp. 207-208, 215-216

le combat politique pour la paix dans le monde, qui devait nécessairement en passer par la suppression des armes nucléaires[16]. Dans les années quarante et cinquante, du reste, un autre terrain commun avait été découvert, en l'espèce d'une lutte sociale pour la dignité des travailleurs, avec notamment l'expérience des prêtres-ouvriers, qui s'offraient la mission d'être « ouvrier parmi les ouvriers, comme le Christ a été homme parmi les hommes[17] ».

Mounier, mort en 1950, ne devait pas participer à l'aventure de l'Appel de Stockholm. Mais il avait tenu entre 1946 et 1948, au siège parisien de l'UNESCO, une série de conférences à l'occasion des Rencontres internationales de Genève. L'une d'entre elles, sur le sujet du danger atomique, s'était vue offrir le titre évocateur de « Pour un temps d'apocalypse ». L'essai débute par la comparaison de deux textes aux origines pour le moins disparates : un passage de la Bible (*Apocalypse*, 8, 8-12) dépeignant la « grande montagne flambant de feu […] jetée dans la mer », et un extrait d'un article de presse daté de juin 1946 décrivant la « lueur éblouissante » d'un champignon atomique se formant au-dessus des eaux du Pacifique. Malgré la diversité de leurs origines, Mounier souhaite attirer l'attention sur la « convergence » singulière qui existe entre ces deux récits, désormais sensiblement reliés dans l'esprit collectif : « Pour la première fois depuis longtemps les hommes sont hantés par l'idée que la fin du monde est possible, sa menace nous accompagne, notre vie d'hommes pourrait en connaître la réalisation.[18] »

Si désormais cette fin du monde revêt une dimension exclusivement « laïque », la perspective qu'elle nous présente n'en est pas meilleure pour autant. En tant que « sentiment collectif » extrêmement rare, qui n'arrive que sporadiquement au cours de l'histoire humaine, Mounier propose alors d'y voir « un fait capital de notre époque » : car nous parlons bien de fin *du* monde, et non de fin *d'un* monde – sentiment déjà connu et expérimenté par de nombreuses générations ayant déjà vécu la fin d'une époque ou d'un empire –, ce qui n'engage rien de

---

[16] Sur le « progressisme chrétien », voir Philippe CHENAUX, *op. cit.*, pp. 183-190.

[17] Henri GODIN, Yvan DANIEL, *La France, pays de mission ?*, Paris, Éditions de l'Abeille, 1943, p. 112.

[18] Emmanuel MOUNIER, « Pour un temps d'apocalypse », *La Petite peur du XX^e siècle*, Neuchâtel/Paris, La Baconnière/Éditions du Seuil, 1948, p. 10.

moins que « le destin collectif de l'humanité[19] ». L'humanité, ainsi, serait-elle entrée dans la troisième « grande éruption » de cette conscience apocalyptique, avec, néanmoins, une différence de nature sensible qu'il s'agit ensuite, pour Mounier, d'expliciter.

La première de ces « grandes éruptions » aurait été vécue dans l'apocalypse judéo-chrétienne, telle que De Martino allait par ailleurs la présenter dans son ouvrage posthume sur les apocalypses culturelles. Le foyer du « sentiment eschatologique » de la toute jeune religion chrétienne se trouvait dans l'optimisme et dans l'espérance plutôt que dans cette attente de signe négatif qui caractérise l'époque moderne[20]. La deuxième de ces « grandes éruptions » est localisée par Mounier mille ans plus tard, lors de la crise de l'an 1000 où les hommes, entre famines, guerres et épidémies, connaissaient leur lot de calamités. Les nombreux événements terrifiants rapportés conduisirent à repousser la date de la fin à 1033, le millième anniversaire de la mort du Christ. Mais ces deux grandes éruptions apocalyptiques ne produisirent ni terreur ni affolement, comme si l'apocalypse des chrétiens n'avait pas pour conséquence qu'ils soient « privés d'avenir par l'éventuelle fin des temps[21] ». Mounier rappelle alors que les choses sont bien différentes de nos jours, où le terme même d'*apocalypse* en est venu à devenir synonyme, dans l'inconscient collectif et dans le langage courant, de catastrophe et d'horreur : erreur métaphysique et étymologique, qui revient selon lui à « en fausser gravement la note ». Car pour les chrétiens, en effet, l'Apocalypse ne venait pas désigner la terrible fin des temps et l'affreuse destruction du monde, mais bien plutôt l'expression d'une ultime victoire des justes sur les temps de misère terrestres.

L'*eschaton* judéo-chrétien permettait en effet la réintégration culturelle de la crise en ouvrant une marge temporelle dans laquelle le croyant doit œuvrer culturellement, et de façon communautaire, afin de se rendre digne du Royaume à venir. Dans l'attente de la fin, les fidèles se réunissent et s'assemblent, sans angoisse et

---

[19] *Ibid.*, p. 10.

[20] Sur ce point, voir aussi Jürgen MOLTMANN, *Théologie de l'espérance. Études sur les fondements et les conséquences d'une eschatologie chrétienne* (1964), trad. F. et J.-P. Thévenaz, Paris, Éditions Mame/Éditions du Cerf, 1970, pp. 350-365.

[21] Emmanuel MOUNIER, « Pour un temps d'apocalypse », *op. cit.*, p. 15.

sans terreur, mais avec la volonté d'instaurer des projets communs – c'est la manifestation chrétienne de cet *éthos du dépassement* dont De Martino s'était avisé, et qu'il considérait même comme l'essentielle fonction historique et civilisationnelle de la religion. L'attente chrétienne de la fin, donc, ne se perd jamais dans le négatif, elle est tournée vers l'action et vers le dépassement communautaires, et c'est en rétablissant cette perspective que Mounier entendait mieux appréhender certaines des attitudes contemporaines. Tout au contraire de sa sulfureuse réputation, le livre johannique de l'Apocalypse n'évoquerait pas l'anéantissement mais se fonderait au contraire sur une perspective éminemment positive, dans la perspective d'un millénium et d'un développement spirituel et social qu'il promet : jamais le texte de Jean ne jetterait le discrédit sur l'histoire de l'homme et sur les civilisations qu'il fonde ; bien au contraire, il offrirait l'image d'une « convergence de toutes les nations à travers leurs erreurs même, vers un grand dessein mystérieux qui les traverse et les pousse[22] ». C'est en repartant de cette « perspective prophétique », revêtue par l'apocalyptique chrétienne, que l'on pourra saisir, en miroir, l'angoisse eschatologique contemporaine, qui s'affirme effectivement comme diamétralement opposée.

Car l'apocalypse moderne, en effet – ce sera également, comme on sait, la thèse d'Ernesto De Martino –, ne possède plus cette dimension d'exaltante espérance que lui avait offerte sa version eschatologique chrétienne : l'homme contemporain, face à l'angoisse apocalyptique, ne possède plus le soutien de l'espérance chrétienne. S'il s'est aménagé des commodités et des espaces de confort pour mieux jouir du monde, tout ce réseau de constructions techniques demeure extrêmement fragile. C'est ainsi que Mounier peut présenter les mêmes symptômes que De Martino allait par la suite localiser dans les productions contemporaines de la modernité occidentale, révélateurs selon lui de cette insidieuse apocalypse actuelle : « sourds affaissements » qui apparaissent dans les existences individuelles, « désordres secrets » qui finissent enfin par se répandre collectivement jusqu'à devenir, véritablement, ce « nouveau mal du siècle » qui ne naît plus d'une prophétie

[22] *Ibid.*, p. 20. Pour une interprétation marxiste du texte de l'Apocalypse, voir Friedrich ENGELS, « Le Livre de l'Apocalypse » (1883), dans Karl MARX, Friedrich ENGELS, *Sur la religion*, trad. G. Badia, P. Bange, É. Bottigelli, Paris, Éditions Sociales, 1972, pp. 206-209.

religieuse mais bien plutôt d'un « désarroi général des croyances et des structures[23] ». Désarroi qu'Emmanuel Mounier attribue à cet effondrement des deux grandes religions qui fondent l'univers contemporain : le christianisme et le rationalisme. L'homme se désoriente, se perd dans un univers qui ne lui est plus familier et qui devient ainsi « insignifiant ».

C'est à des conclusions similaires, donc, que parvenaient, à quelques années d'intervalle, le philosophe chrétien et l'anthropologue marxiste : c'est parce que l'homme a perdu le contrôle du monde, parce qu'il ne maîtrise plus le cours des événements et ne parvient plus à trouver l'énergie éthique pour dépasser les situations de crise qui le frappent, que selon Mounier s'institue cette terrible angoisse. Avec un optimisme qui contraste avec la plupart des positions sur la question, il diagnostiquait ainsi la nécessité d'une tâche inédite et essentielle, qui n'est autre au fond que ce que De Martino allait pour sa part décrire dans les termes de l'éthos du dépassement, une volonté humaine de dépasser les crises au travers de valeurs intersubjectives et communautaires : « […] ce que je sais c'est que […] notre devoir serait encore, comme nos ancêtres de l'an 1000, de scruter notre désordre et de tâcher, pour l'honneur de l'homme, de bâtir en dur une cité qui, selon notre croyance, défie ou appelle l'éternité.[24] »

Il s'agit d'une mission procédant d'une foi dans le destin de l'humanité, et qui n'était plus partagée, selon lui, que par deux grands groupes d'individus : « les marxistes et les chrétiens[25] », les premiers faisant preuve d'une « réaction de santé spirituelle » à laquelle les seconds doivent se sentir accordés. C'est en effet à un tel « remodelage culturel » que l'anthropologue italien confiait, notamment, la possibilité de lutter contre ce climat de fin du monde, dont il trouvait dans l'apocalypse chrétienne telle que décrite par Mounier une forme exemplaire : en créant une civilisation de l'attente qui doit se déployer sur la terre par l'instauration de valeurs chrétiennes, celle-ci surmontait, selon De Martino, la fin comme crise grâce à la

---

[23] *Ibid.*, pp. 23-24.

[24] *Ibid.*, p. 39.

[25] *Id.*, « Le christianisme et la notion de progrès », *ibid.*, p. 98.

formation cruciale d'un *eschaton* libérateur, dans un « mouvement qui fonde un monde[26] ».

Le motif politico-métaphysique de la bombe atomique allait également enclencher un double thème, biblique et prométhéen, capable d'engager rien de moins que l'avenir même de la civilisation humaine – il joue dès lors comme l'expression ultime du caractère génocidaire repéré par Pasolini, parmi bien d'autres, dans les infrastructures du monde capitaliste – et jusqu'à la question même du rôle historique du christianisme tout comme celui de la lutte des classes marxiste. L'horizon que l'homme s'est en effet ouvert, par la maîtrise des forces de la nature et par son développement scientifique et technologique s'avère, au fond, bien trop grand pour lui ; il finit par en perdre la compréhension et le sens, et finalement jusqu'au contrôle : « Ce que nous ne pouvons maîtriser par la main, nous commençons aussi à ne plus pouvoir le contenir par l'esprit.[27] »

C'est à l'aune d'un tel motif prométhéen qu'un second auteur, essentiel dans cette perspective, se voit convoqué par De Martino lors de ses recherches théoriques sur l'apocalyptique négative de la société moderne occidentale. Günther Anders – son nom, mentionné dès l'article de 1964 dans *Nuovi Argomenti*, réapparaît à plusieurs reprises dans *La Fine del Mondo*, notamment au moment de différencier le sentiment eschatologique propre au christianisme et l'apocalyptique négative contemporaine[28] – avait en effet poursuivi la critique marxiste de l'aliénation de l'homme dans la production industrielle par le biais du concept de « honte prométhéenne » : l'être humain, honteux face aux productions mécaniques de son industrie, accepte finalement d'être mis au pas par la chose produite dans un lent processus d'« auto-réification de l'homme » qui fait office d'une nouvelle « interchangeabilité » du règne humain, produite par les besoins de la société consumériste[29]. Dans les termes du « décalage prométhéen », le philosophe allemand allait ensuite

---

[26] Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 286. Le texte de Mounier y est cité et discuté pp. 285-286.

[27] Emmanuel MOUNIER, « Pour un temps d'apocalypse », *op. cit.*, p. 33.

[28] Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 176.

[29] Voir Günther ANDERS, « Sur la honte prométhéenne » (1956), *L'obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, *op. cit.*, pp. 45, 66 et 73.

définir une telle situation de discordance entre le niveau du progrès technologique accompli par l'homme et sa capacité métaphysique, pourtant très limitée, à concevoir, comprendre et maîtriser ses productions, menant à une situation d'incertitude latente au cœur même de la société occidentale[30].

Cette amère constatation, inspirée par les textes fondateurs du marxisme sur la question de la réification ou sur celle du fétichisme de la marchandise, qu'elle développe et dépasse dans le même temps, devait conduire Anders à la mise au jour d'un processus historique jalonné de trois grandes révolutions industrielles. Dans la première, le mode de production devient lui-même machinique, et les machines sont mécaniquement produites ; dans la deuxième, les impératifs moraux du monde deviennent eux-mêmes produits par la technique et ridiculisent les anciens commandements de l'éthique humaine, individuelle et sociale ; enfin, dans la troisième, révolution « *sui generis* », « épochale » même, qui ne peut être en même temps « que la dernière », ce nouveau mode de production se rend désormais capable de produire la destruction même de l'humanité[31].

C'est en repartant de ce fait fondamental qu'allait désormais se déployer l'ensemble de la philosophie anti-techniciste et anti-capitaliste de Günther Anders. Car cette situation n'était pas bien sûr, selon lui, sans comporter de terribles conséquences sur le plan anthropologique : c'est à une anthropologie de la civilisation capitaliste à l'ombre de la menace nucléaire que s'est dévoué le philosophe marxiste dans ses derniers travaux. La nouvelle ontologie de l'humanité y est envisagée, dorénavant, sous l'espèce d'un commun qui, depuis le largage de *Little Boy* sur Hiroshima le 6 août 1945, doit être pensé négativement : les hommes, désormais, sont devenus mortels non plus en tant qu'entités individuelles, mais en tant que groupe, en tant que collectivité vivant sous la menace d'une potentielle disparition[32]. La « puissance d'anéantir » serait ainsi venue se substituer à ce qui était jusqu'alors considéré par l'homme comme la force réservée à Dieu, cette énergie di-

---

30 *Ibid.*, p. 31.

31 Voir *Id.*, « Les trois révolutions industrielles » (1979), *L'obsolescence de l'homme, t. 2. Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle*, trad. C. David, Paris, Éditions Fario, 2011, pp. 15-21.

32 Voir *Id.*, « Sur la bombe et les causes de notre aveuglement face à l'apocalypse » (1956), *L'obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, *op. cit.*, pp. 266-270.

vine capable de créer *ex nihilo*. C'est donc l'objet qui devait lui permettre de maîtriser le monde qui finit par bouleverser l'étendue culturellement déterminée de ce qui lui semblait intelligible et pensable.

La science aura donc permis à l'homme de s'accaparer ce « pouvoir unique », qui n'appartenait jusqu'ici qu'à Dieu, cette puissance qui ne permet pas seulement de créer mais également de détruire. Moment solennel d'un choix moral qui engage, selon Mounier, l'avenir de l'existence humaine même :

> Jusqu'ici on pouvait dire de l'humanité qu'elle était maîtresse de son avenir, car elle était encore *condamnée* à un avenir, alors que chaque homme, individuellement, peut quand il veut se tirer une balle dans la tempe. Maintenant l'humanité comme telle va devoir se choisir et il lui faudra, de toute évidence, un effort héroïque pour ne pas choisir la facilité, le suicide. On peut dire que sa maturité commence à cette heure.[33]

C'est à partir de ces questionnements élaborés par le chrétien Mounier et le matérialiste Anders qu'Ernesto De Martino pouvait ainsi être mis sur la voie de ce chemin, désormais *non-eschatologique*, pris par l'humanité, s'opposant aux anciennes pensées apocalyptiques réintégratrices, dans le sens où il peut être appréhendé comme « le mirage d'une humanité avançant fatalement vers une apocalypse, sans *eschaton*, du mondain et de l'humain[34] ». La situation contemporaine engagerait donc une forme nouvelle de pensée apocalyptique, « une apocalyptique areligieuse en laquelle se trouve insidieusement impliquée une part non négligeable de la culture occidentale[35] », qui le conduisit à rapprocher les situations des peuples en voie de décolonisation ou des populations opprimées par la civilisation capitaliste de celle vécue par l'ensemble des patries culturelles des habitants du globe.

Ce que De Martino n'a pas relevé – ou, qu'en tout cas, il n'a pas intégré à ses dernières notes de travail –, c'est que Günther Anders avait poursuivi son analyse de la situation nucléaire par l'appel à des termes directement issus de la théo-

---

33 Emmanuel MOUNIER, « Pour un temps d'apocalypse », *op. cit.*, p. 34.

34 Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 283.

35 *Ibid.*, p. 283.

logie, qui devaient le conduire vers des réflexions décisives sur le coup fatal porté par cette situation apocalyptique moderne à la tâche historique, révolutionnaire, du prolétariat. Anders proposait en effet une « Théologie de la situation atomique », car l'omnipotence de destruction inédite atteinte par l'homme, et la place formidable prise par le monde de la technique dans ce processus, auraient conduits à des modifications du statut ontologique de l'humain si fondamentales « que des concepts autres que les concepts religieux ne suffisent plus à les caractériser[36] ».

Comparant les sentiments apocalyptiques chrétien et contemporain, Anders pouvait alors remarquer cette transition culturelle qui conduisit du « royaume sans apocalypse » des chrétiens à « l'apocalypse sans royaume » de la modernité occidentale. C'est bien par ce temps d'attente non-eschatologique inédit que le philosophe allemand caractérisait, lui aussi, la singularité ontologique de l'ère nouvelle ouverte par Hiroshima, qui aurait produit un tout nouveau concept d'apocalypse, apocalypse « qui consiste en une fin du monde n'impliquant pas l'ouverture d'une nouvelle situation positive[37] », mais un anéantissement total, complet, définitif, indépassable : l'époque moderne, dernière des époques possibles, pouvant dès lors être considérée comme « le temps de la fin », et le monde dans lequel nous vivons comme définitivement « incertain[38] ». Situation inédite qui, bien entendu, ne pouvait rester sans conséquences politiques sur la question de l'engagement, de la lutte des classes et de la révolution, questions pourtant toujours urgemment posées par les marxistes des années soixante et soixante-dix.

* *
*

36 Günther ANDERS, « L'obsolescence de la méchanceté » (1966), *L'obsolescence de l'homme, t. 2*, *op. cit.*, pp. 401-402.

37 *Id.*, « Le Délai (1960), *La Menace nucléaire*, *op. cit.*, pp. 294-295.

38 Sur les ressources théologiques recelées, en de telles circonstances où « le rapport au monde est de plus en plus désincarné », par l'anthropologie chrétienne, voir Isabelle CHAREIRE, « Anthropologie chrétienne et orientations éthiques », *Revue d'éthique et de théologie morale*, n°272, 2012.

Marx avait affirmé que la tâche prioritaire du prolétariat, dans son accession au rang de sujet historique, devait être la constitution d'une conscience de classe qui lui soit propre[39]. Günther Anders devait poursuivre ces réflexions marxiennes en affirmant que, si l'histoire est avant tout celle de la lutte des classes, c'est parce que les classes dominées sont exclues du processus historique ; non pas tant en raison de leur silence qu'à cause, bien plutôt, de leur placement forcé dans une situation de « co-historicité » :

> Pour être plus clair : la classe dominée n'est pas anhistorique seulement parce qu'elle est passée sous silence, parce qu'elle ne produit pas de notes écrites sur "l'histoire", ou parce qu'elle a à peine conscience du passé. L'ouvrier n'est pas seulement anhistorique parce que, en tant que citadin déraciné, il est complètement coupé du mode de vie rural de ses ancêtres […] ou parce qu'il ne maintient pas son passé vivant par ses mœurs ; il est anhistorique parce qu'il n'est pas d'emblée un *Sujet historique* dont les destinées seraient à chaque fois explicables comme les phases imminentes du développement propre d'une classe. […] Si l'on voulait écrire une histoire du prolétariat, on ne pourrait jamais exposer que ses *réponses*, la chaîne des réactions par lesquelles il a répondu jour après jour et continue à réagir et répondre aux actions historiques de la classe dominante et aux situations historiques qu'elle crée. […] Jusqu'à présent, le prolétariat, même s'il a déjà appartenu à l'histoire, n'a jamais été que "*co-historique*".[40]

Anders rejoint ainsi Walter Benjamin lorsqu'il affirme que, dans ces conditions, la co-historicité de la classe prolétarienne se manifeste notamment dans l'histoire qui leur est enseignée : une histoire qui lui est étrangère et dont elle est absente, puisqu'elle ne prend pas en compte cette « histoire de la souffrance[41] » qui est la sienne. Il rejoint encore l'auteur des *Thèses sur le concept d'histoire* quand il présente cette autre vision historique, la seule dans laquelle le prolétariat peut être considéré comme « entièrement historique » : dans cette conception « messianique » – c'est le terme employé par Günther Anders – de l'histoire où il s'inscrit

---

39 Voir notamment Karl MARX, *La Guerre civile en France* (1871), suivi des *Matériaux sur l'État*, Paris/Genève, Éditions Entremonde, 2012, p. 60.

40 *Id.*, « L'obsolescence de l'histoire, 1. La technique comme sujet de l'histoire » (1978), *L'obsolescence de l'homme, t. 2*, *op. cit.*, pp. 270-271.

41 *Ibid.*, p. 272.

dès lors qu'il porte son regard sur un futur espéré, « espéré du fait que l'existence qu'il avait menée jusqu'à présent, existence dans laquelle il ne pouvait pas encore vivre humainement, s'est dégradée en *pré-histoire* d'une, non, de *l'*époque à venir de l'humanité ou de la société sans classes[42] ».

Anders n'oublie pas, par ailleurs, de rappeler que c'est le « chiliasme » propre au christianisme primitif qui, le premier, a fondé le concept moderne d'histoire, et que c'est cette « orientation chiliastique » qui joue encore un rôle fondamental dans les révoltes de ce que l'on nomme les « pays sous-développés » – allusion discrète au rôle libérateur du christianisme joué dans la théologie de la libération. Mais il constate aussitôt, également, que le fait de se mouvoir ainsi sur la représentation d'un futur idéal à venir semble, en Europe du moins, appartenir désormais au passé. Et pour cause : la nouvelle situation atomique, qui préside à la marche funeste de l'humanité, nous aurait fait pénétrer au sein d'un nouveau stade de l'histoire, le stade où « le futur est déjà terminé[43] ».

Suite à la troisième révolution industrielle en effet, les hommes auraient définitivement renoncé à se considérer comme les sujets de l'histoire : puisque « le fait que l'être ou le non-être de l'humanité dépend désormais du développement de la technique et de son application[44] », c'est l'histoire de la technique qui ne correspond plus à une histoire parmi les autres, mais à l'histoire elle-même, celle au sein de laquelle l'être humain est désormais contraint de vivre. En plaçant ainsi une autre entité au poste de sujet de l'histoire, l'humain, définitivement auto-détrôné, aurait sans appel renoncé à ce titre. À Marx qui affirmait que la bourgeoisie, en contribuant à la naissance du prolétariat moderne, avait également produit le moyen même de son anéantissement[45], Anders répond que c'est en produisant la bombe à neutrons que la classe dominante s'est donnée les moyens de son auto-destruction.

---

42 *Ibid.*, p. 273.

43 *Ibid.*, p. 274.

44 *Ibid.*, p. 275.

45 Voir Karl MARX, Friedrich ENGELS, *Le Manifeste du Parti Communiste* (1848), trad. C. Lyotard, Paris, Librairie Générale Française, 1973, p. 14.

Avec cette différence, sensible : ce sont toutes les autres classes qu'elle emportera désormais dans sa chute. Le prolétariat, donc, n'est plus la seule classe à se trouver seulement « co-historique ». Tous les êtres, quelle que soit leur origine, sont désormais placés dans cette néfaste situation de co-historicité : non plus par rapport à une autre classe, antagoniste et dominante, mais par rapport à ce nouveau sujet de l'histoire qu'est devenue la technique. Situation inédite, donc, où, sur le plan historique, l'ensemble de l'humanité se trouve au fond prolétarisée : « En fait, notre rôle vis-à-vis de l'histoire de la technique n'est pas autre que celui joué par le prolétariat vis-à-vis de l'histoire de la classe dominante.[46] »

C'est cette situation de prolétarisation généralisée qui, nécessairement, ne devait pas rester sans effets sur le processus historique même de la lutte des classes. Dans cette nouvelle opposition, qui ne se joue plus entre une classe dominante et une classe dominée, mais bien entre le monde de la technique et l'humanité tout entière, aucun combat ne s'est encore laissé voir. Car, dans le sens traditionnel que lui avait notamment offert Marx, la lutte des classes apparaît, selon Günther Anders, comme désormais « insignifiante ». D'abord parce qu'il est fortement improbable d'imaginer que tous les néo-prolétaires puissent faire fi de leurs divisions passées pour s'unir dans le but de mettre à bas leur nouvel adversaire, que la plupart, d'ailleurs, ont ardemment désiré : la nouvelle communauté des hommes entre eux ne pouvant plus se jouer dans le rassemblement en vue d'une lutte mais étant plutôt constitutive de cette nouvelle communauté négative repérée par Hannah Arendt, sous le signe de l'annihilation produite par la menace nucléaire. Si tous ces néo-prolétaires sont déjà unis désormais, c'est pour Anders parce qu'ils marchent déjà, « côte à côte et tête baissée, vers la paix commune des cimetières[47] ».

Ensuite parce que, toujours aux yeux du philosophe allemand, la situation symbolique que décrivait en son temps Walter Benjamin en se basant sur le fameux tableau de Paul Klee – où, même s'il est poussé en avant par la tempête du

---

[46] Günther ANDERS, « L'obsolescence de l'histoire, 1. La technique comme sujet de l'histoire », *op. cit.*, p. 287. Voir aussi *Id.*, « L'obsolescence du travail » (1977), *ibid.*, p. 109, où Anders affirme que c'est en tant qu'individus vivant tous dans un « totalitarisme des instruments » que tous, désormais, nous sommes devenus des prolétaires.

[47] *Ibid.*, p. 294.

progrès historique, l'ange de l'histoire pose son regard vers l'arrière, en direction du passé – n'est également plus possible désormais. « Car l'humanité actuelle, écrit-il en effet, regarde aussi peu vers le passé que vers l'avenir. Pendant le passage de la tempête, ses yeux restent fermés ou, dans le meilleur des cas, fixés sur l'instant présent.[48] » Le paradigme historico-esthétique que j'ai tenté de déplier en repartant des lucioles pasoliniennes semble donc cruellement mis en question dans la nouvelle situation ontologique du monde nucléaire, telle que la décrit Günther Anders, où l'histoire s'est transformée en « une histoire continue de l'oubli du présent révolu, une histoire qui n'est donc plus seulement qu'une succession sans observateur[49] ».

C'est en effet, selon Günther Anders, l'une des caractéristiques principales du motif apocalyptique contemporain que de détruire, de façon rétrospective, le passé même ; car la potentialité d'une annihilation complète des individus met en question, dans le même temps, la survie de leur mémoire : « Pour nous, en revanche, la possibilité de la fin fait du passé quelque chose qui existe comme s'il n'avait jamais existé. Cela signifie qu'il sera après coup dés-historicisé, s'il n'est pas même – *sit venia verbo* – ''dé-ontisé''.[50] » Ce qui vaut pour l'ensemble de la population mondiale vaut donc, et à plus forte raison, pour la classe prolétarienne et pour le souvenir de ses luttes victorieuses. Privés de leur histoire, de leur passé comme de leur mémoire, les prolétaires seraient ainsi redevenus, selon Anders, des « êtres anhistoriques », délestés de cette « capacité à se souvenir » dont Marcuse, à l'orée des années soixante, avait voulu faire cet instrument de lutte contre l'oppression capitaliste :

> Spontanément, ils ne regardent pas vers le passé. Ils ne demandent rien d'autre que quelques églises et quelques ponts […] à ''leur'' ancien monde ou à celui de leurs ancêtres. Leur passé ne leur appartient plus. Anesthésiés par la massivité, la

[48] *Ibid.*, p. 295.

[49] *Ibid.*, p. 295.

[50] *Id.*, « Le Délai », *op. cit.*, p. 311.

> rapidité et le bruit des changements historiques, ils n'ont pas seulement perdu l'envie mais aussi la capacité de se souvenir.[51]

Dans ce « désespoir atomique », dont Pasolini avait fait l'expression moderne de la corruption du monde antique païen et de l'inquiétude « due au sentiment qu'un tel monde ne pouvait plus durer[52] », sous la sombre lumière menaçante de ces champignons de cendre et de fumée dans lesquels il voyait « le fruit » de la division de classes[53], dans l'aveuglante lumière projetée par la menace nucléaire sur le monde, les lucioles et leur paradigme résistant devait se trouver plus que jamais menacés : symbole explicite de la dimension génocidaire propre à la civilisation techniciste et consumériste, le motif de la bombe a pu également être lu comme l'ultime obstacle opposé à la lutte des classes et à sa mission historique de libération.

Mais ce motif n'est pas allé non plus sans parasiter de son ombre mortifère l'esprit même du christianisme – jusqu'à poser la question de son échec historique. Dans un article publié dans la revue *Les Temps modernes*, le 20 août 1945, au lendemain du largage de la bombe sur Hiroshima, Jean-Paul Sartre évoquait en des termes similaires à Mounier, Anders, puis De Martino, le saut qualitatif franchi par l'humanité à la suite de cet événement. C'est à nouveau à l'aune d'une temporalité eschatologique religieuse que l'inédite situation allait être appréhendée, à celle d'une disparition programmée de l'espèce humaine tout entière, tout comme à celle de l'absurdité terrible d'un monde où l'homme s'est offert la plus dévastatrice des puissances divines :

> Nous voilà pourtant revenus à l'An Mille, chaque matin nous serons à la veille des temps […]. Après la mort de Dieu, voici qu'on annonce la mort de l'homme. Désormais ma liberté est plus pure : cet acte que je fais aujourd'hui, ni Dieu ni l'homme n'en seront les témoins perpétuels. […] Et l'humanité tout entière, si elle continue de vivre, ce ne sera pas simplement parce qu'elle est née, mais parce qu'elle aura décidé de prolonger sa vie. Il n'y a plus d'*espèce humaine*.

---

[51] *Id.*, « L'obsolescence de l'histoire, 1. La technique comme sujet de l'histoire », *op. cit.*, p. 295.

[52] Pier Paolo PASOLINI, *Saint Paul* (1977), trad. G. Joppolo, Paris, Flammarion, 1980, p. 20.

[53] *Id.*, *La Rage*, trad. P. Atzei et B. Casas, Caen, Éditions Nous, 2014, p. 19.

> La communauté qui s'est faite gardienne de la bombe atomique est au-dessus du règne naturel car elle est responsable de sa vie et de sa mort : il faudra qu'à chaque jour, à chaque minute elle consente à vivre. Voilà ce que nous éprouvons aujourd'hui dans l'angoisse.[54]

Sartre faisait ainsi de cette disparition programmée de l'humanité l'ultime résolution des moteurs traditionnels de l'histoire – dont la lutte des classes. Pierre Teilhard de Chardin avait quant à lui noté que l'effet principal posé par « la lumière projetée par le feu atomique », c'était d'avoir fait surgir « dans les profondeurs psychiques de la terre » une question auparavant réservée à la sphère de la divinité : cette vertigineuse idée « d'un terme à l'évolution, c'est-à-dire le problème de Dieu[55] ». C'est ainsi qu'Emmanuel Mounier pouvait convoquer, ensuite, la *Genèse* vétérotestamentaire et l'épisode de la Chute de l'Homme pour faire de l'époque contemporaine l'aboutissement de ce processus débuté au Jardin d'Eden, ce fait originel de l'impatience humaine face au savoir et au pouvoir : « Le nouveau fruit de l'arbre de Science qui a été semé à Hiroshima et à Bikini rappelle étrangement le premier.[56] »

La bombe atomique, pour Mounier, est donc cet outil qui, entre les mains de l'homme, le propulse au niveau des dieux. Sa puissance n'est donc pas simplement d'effroi, mais elle saisit également d'un sentiment sacré « devant ce pouvoir divin, ce suprême artifice qui nous est donné de pouvoir, par la destruction, vaincre de vitesse nos articles alors que notre sagesse s'essouffle à les rejoindre[57] ». C'est à peu de choses près ce qu'allait affirmer René Girard, un peu plus tard, en voyant dans la « puissance de destruction » propre à l'arme nucléaire une force qui « fonctionne de façon analogue au sacré[58] ». Mais la similitude du postulat de départ allait conduire à des conclusions diamétralement opposées : Girard devait en

---

54 Jean-Paul SARTRE, « La fin de la guerre » (1945), *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949, p. 68.

55 Pierre TEILHARD DE CHARDIN, « Le retentissement spirituel de la bombe atomique » (1946), *Œuvres, V. L'avenir de l'homme*, Paris, Éditions du Seuil, 1959, p. 187.

56 Emmanuel MOUNIER, « Pour un temps d'apocalypse », *op. cit.*, p. 35.

57 *Ibid.*, p. 36.

58 René GIRARD, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978, p. 279.

effet voir dans ce fait la dernière confirmation de sa thèse sur la présence, au centre de l'édifice culturel de la civilisation occidentale, d'une violence fondamentale[59] ; la paix mondiale n'étant désormais due qu'à l'armement atomique, ce dernier jouant ainsi comme l'ultime expression moderne de la « violence sacralisée » des hommes[60].

« Dieu sait que le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront et vous serez comme des dieux » : l'avertissement divin proféré dans la *Genèse* (3, 5) à Adam et Eve contre cette tentation de la domination suprême, symbolisée par l'arbre de la connaissance, trouverait ainsi dans la bombe atomique, à l'autre extrémité de l'histoire, son ultime transgression. Devenu l'égal des dieux, l'homme se serait également émancipé de leur surmoi ; après avoir proclamé la mort de Dieu, Nietzsche avait déjà averti du vertige et des déséquilibres métaphysiques que provoquerait cette accession humaine à un pouvoir sans limites[61]. Pour René Girard, la « pensée apocalyptique » à laquelle nous engage la nouvelle situation historique contemporaine ne fait rien d'autre, au fond, que de solder la question du rôle du christianisme.

Contrairement à Günther Anders qui, on l'a vu, présentait l'apparition des armements nucléaires comme la création d'une rupture inédite, « épochale », selon ses propres termes, au sein de l'histoire humaine, Girard devait quant à lui la considérer comme une continuité historique et théologique parfaite. En ayant exposé à tous, en la présence du corps du Rédempteur crucifié, ce principe sacrificiel qui freinait l'expression de la violence mimétique[62], la Révélation biblique aurait finalement privé la civilisation humaine de l'outil sacrificiel, « seul système à même de contenir cette violence », et rebattu cette violence sur le monde des hommes. D'où cette conclusion qui, chez Girard, mêle explicitement le martyre du Christ et le missile atomique, et éclaire d'une singulière lumière l'excipit des *Mystères du Prin-*

---

59 Voir par exemple *Id.*, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, pp. 105-134.

60 *Id.*, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, *op. cit.*, p. 280 et suiv.

61 Voir Friedrich NIETZSCHE, *Le Crépuscule des idoles*, trad. H. Albert, *Œuvres complètes de F. Nietzsche*, vol. 12, Paris, Mercure de France, 1906 (Flâneries inactuelles, §5).

62 René GIRARD, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, *op. cit.*, pp. 207-208.

temps, le film de Manoel de Oliveira : « La Passion, d'une certaine manière, mène à la bombe à hydrogène : elle finira par faire exploser les puissances et les principautés.[63] » L'apocalyptique contemporaine, appréhendée en tant que « catastrophe imminente », viendrait ainsi attester rien de moins que l'échec du message christique, comme celui du christianisme, dans leurs missions historiques de paix et d'universalité : plus aucun mythe ni aucun sacrifice ne semblent désormais capables de contenir les déchaînements de la violence humaine[64].

**
*

[fig. 394-397] Philippe Garrel, *Le Lit de la Vierge* (Photogrammes, France, 1969)

C'est parmi les explosions de bombes et les foyers de flammes, les gravats, les fumées et les rafales de la guerre que le Christ devait reparaître une dernière fois sur les écrans européens, après les films de Oliveira et de Pasolini, dans le courant de la décennie 1960 **[fig. 394-397]**. En 1969, Philippe Garrel réalise *Le Lit de la Vierge*, où Pierre Clémenti interprète un Jésus-Christ absurdement renvoyé sur

63 *Id.*, *Achever Clausewitz*, Paris, Carnets Nord, 2007, p. 334.

64 *Ibid.*, p. 191. À ce propos, Günther Anders rappelle qu'*Enola Gay*, le bombardier B-29 qui transporta la bombe atomique destinée à Hiroshima, fut béni avant son décollage, « sans doute l'abus le plus épouvantable qu'ait connu l'ère chrétienne ». Voir Günther ANDERS, « Introduction » (1982), *Hiroshima est partout*, trad. D. Trierweiler *et al.*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 50.

terre, dans le monde mouvementé de la fin des années soixante. Plusieurs différences insurmontables s'affirment ici avec les œuvres mentionnées ci-dessus, qui semblent faire de ce film le solde des échecs de cette voie messianique engagée notamment par l'adaptation évangélique pasolinienne. Ici, pas de réactualisation, mais une simple parabole : il s'agit de poser la question de la venue du messie dans un monde où la sainteté a disparu et où la violence a remplacé la foi – que peut donc faire un Rédempteur face à des sujets désormais incapables d'entendre son message de paix, de révolte et de fraternité ?

Le Christ garrélien sera donc foncièrement différent des figures christiques réactualisées plus tôt par Pasolini ou par Oliveira, sans parler, bien sûr, du *Messie* que Roberto Rossellini fera ensuite revivre en 1976 dans son dernier film pour le cinéma : c'est un Christ qui prêche seul, porte-voix anachronique à la main, se heurte à des portes closes, affronte la moquerie des hommes seulement occupés à s'auto-détruire et à brûler la terre, et finalement abandonne, découragé, sa mission libératrice : « Si c'est comme ça, j'ai pas demandé à venir au monde », dit-il, désespéré, alors que sa Mère lui lit, sur la première page d'un journal, les tristes actualités du monde. Dans un sens donc, le Jésus imaginé par Garrel s'affirme paradoxalement comme très conforme au Christ de l'Évangile : c'est un Christ pauvre, dénudé, excessivement faible et totalement exclu, qui prend au fond la figure de ceux à qui le Rédempteur originel avait précisément tenté de délivrer son message d'espérance.

Si la voie de la réactualisation a échoué, le film n'en propose pas moins celle d'un mimétisme, d'une récupération de la fonction eschatologique d'un Dieu libérateur où ce sont les pauvres qui, collectivement, se réincarnent en Christ en étant, tout à la fois, des victimes offertes en sacrifice pour l'histoire, mais aussi des figures urgentes de révolte et de protestation[65]. Arrêté en 1968 alors qu'il tournait *Partner* sous la direction de Bernardo Bertolucci, et enfermé dans sa geôle de la prison romaine de Regina Coeli, trois ans plus tard, Pierre Clémenti pouvait se souvenir de ce film et écrire dans son témoignage autobiographique :

---

[65] Sur cette notion de « Messie collectif », voir notamment Norman COHN, *Les fanatiques de l'Apocalypse. Courants millénaristes révolutionnaires du XI^e^ au XVI^e^ siècle* (1957), trad. S. Clémendot, avec la collaboration de M. Fuchs et P. Rosenberg, Bruxelles, Éditions Aden, 2011, p. 419.

> Nous avions voulu montrer […] que l'homme initié, qui a réussi à se libérer lui-même […] par les rites, peut retrouver le sens de la vie, la paix qui donnera naissance à l'esprit universel. Notre hypothèse était que si le Christ revenait maintenant sur cette terre, il ne pourrait pas y faire grand-chose de plus, car ce sont des milliers et des milliers de Christ que l'on trouve aujourd'hui en Occident, qui tâchent d'empêcher le monde d'être un enfer.[66]

Au fond, jamais un Christ cinématographique n'avait si bien répondu à ce fondement christologique de la solidarité avec les pauvres et les opprimés, qui devait connaître une si grande fortune révolutionnaire lors des soulèvements qu'accompagnèrent les théologies de la libération. Mais le film porte surtout la marque pessimiste d'un échec, lorsqu'il « ne pose pas la question de l'existence du Christ, ou de sa vie [mais plutôt celle] de son impossible retour, de sa difficile résurgence, dans un ciel vide et sur une terre où il n'est plus permis de croire (puisque la répression tue l'espérance)[67] ». Car c'est un monde en guerre que rencontre le Jésus garrélien, et c'est le son funeste des rafales de mitrailleuses, des explosions et des impacts de bombes qui couvre le son de sa voix et rend inaudible son message.

[fig. 398-399] Philippe Garrel, *Le Lit de la Vierge* (Photogrammes, France, 1969)

L'une des raisons principales de son désespoir, de sa fatigue et de son découragement, semble être cette imposante malle sombre qu'il transporte avec lui sur son dos **[fig. 398-399]**. Alors qu'ils sont tous deux réfugiés dans une chapelle en ruine – la scénographie de cette scène a très certainement son importance –, autour d'un feu brûlant faiblement, Marie-Madeleine l'ouvre et regarde à l'intérieur. Ce qui suit est un véritable chemin de croix dont chaque station alterne les motifs,

---

[66] Pierre CLÉMENTI, *Quelques messages personnels* (1973), Paris, Gallimard, 2005, p. 141.

[67] Philippe AZOURY, *Atavisme. Notes sur Le Lit de la Vierge*, Paris, Re:Voir Vidéos, 2006, p. 16.

malheureusement traditionnels, de la répression militaire, guerrière et politique : chaînes, chiens de garde, miliciens en capuches, *pietà* et déplorations, fils barbelés, fouets, tortures, pelotons d'exécution – c'est, littéralement, toute la misère du monde et des désastres de la guerre que le Christ de Philippe Garrel portait sur ses épaules.

Car entre le Christ pasolinien, victorieux ressuscité qui prêchait au prolétariat méridional l'avènement de la révolution et de la société sans classes, et le Christ garrélien, prophète découragé errant dans un monde tristement sourd à son discours, malgré le renfort de son mégaphone, s'est effectivement produit une révolution véritable : les explosions de mai 1968 en France, et leur intense répression policière dont le film se veut aussi la dénonciation allégorique[68]. *Le Lit de la Vierge* vient ainsi agir comme le début d'un constat d'échec sur les événements révolutionnaires de l'époque, mais aussi sur cette voie évangélique qui a pu être choisie pour les alimenter. Si le message christique d'émancipation et de libération est désormais inaudible, c'est aussi parce que le monde politique est tellement imprégné de violence – sa paix toute relative, structurée par la « dissuasion » des armes de destruction massive, en est aussi le signe – que les révolutions ne peuvent plus aboutir.

Il ne s'agit plus, donc, comme le faisait Pasolini, d'offrir les formes et la manière du Christ aux classes subalternes et sous-prolétaires (*Accattone*, 1961 ; *Mamma Roma*, 1962 ; *La Ricotta*, 1963), voire d'en réactualiser directement le message évangélique sur le terrain même de leur lutte sociale et existentielle (*L'Évangile selon Matthieu*, 1964). C'est désormais, en sens inverse, toute une iconographie politique de la guerre, de la violence, de la misère et de la férocité, héritée de la photographie de presse et des actualités couvrant les terribles événements du xxe siècle, au premier chef desquels figure, bien sûr, Hiroshima, qui vient parasiter la représentation de l'existence christique, et accentuer son découragement.

---

[68] Voir Philippe GARREL, Thomas LESCURE, *Une caméra à la place du cœur,* Aix-en-Provence, Admiranda/Institut de l'image, 1992, p. 44. Sally Shafto voit également dans le film une œuvre qui « critique ouvertement la répression de l'État et de la police ». Voir Sally SHAFTO, *Zanzibar. Les films Zanzibar et les dandys de mai 1968*, Paris, Paris Expérimental, 2007, p. 28.

[fig. 400, 403-404, 407-408] Francisco de Goya, *Les Désastres de la guerre* (Madrid, Prado, 1810-1815)
[fig. 401-402, 405-406, 409] Philippe Garrel, *Le Lit de la Vierge* (Photogrammes, France, 1969)

[fig. 410] Francisco de Goya, *Tres de Mayo* (Madrid, Musée du Prado, 1814)
[fig. 411] Francisco de Goya, *Tres de Mayo* (Madrid, Musée du Prado, 1814) [détail]

Aussi, nombreuses sont les similitudes et récurrences, iconographiques et figuratives, entre la séquence de la malle dans le film de Garrel et les *Désastres de la guerre* gravés par Francisco de Goya, qui devaient offrir à la violence guerrière le catalogue traditionnel de ses motifs **[fig. 400-409]**. Les gravures effectuées par le peintre espagnol, du reste, n'étaient pas avares en figures pathétiques empruntées au répertoire pictural classique de la passion christique, l'expression tourmentée des ruines et des corps martyrisés y rencontrant effectivement « les formes traditionnelles – fussent-elles réduites à leur plus simple, à leur plus urgente expression – de la compassion et du soin religieux dus aux morts[69] ». La première gravure des *Désastres*, « Tristes pressentiments de ce qui doit arriver *(Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer)* » **[fig. 400]**, comme l'a très bien remarqué Hans Sedlmayr – historien de l'art autrichien qui, par ailleurs, parce qu'il a « analys[é] dans l'art moderne les symptômes de la crise notre temps, en tentant par cette voie de faire le diagnostic et le pronostic de la maladie qui tourmente la société contemporaine[70] », se voit cité à de nombreuses reprises par De Martino dans son ouvrage posthume –, est à voir comme « le désespoir de l'homme à genoux devant

[69] Georges DIDI-HUBERMAN, *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*, Paris, Gallimard, 2019, pp. 31-32.

[70] Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 287.

les ténèbres du chaos et de la nuit, [qui] signifie clairement la version laïque, la sécularisation du thème religieux du Christ en prière dans le Jardin des Oliviers[71] ».

Nombreux sont les exégètes à avoir remarqué la similitude de cette triste figure qui accompagnait l'entrée du spectateur dans le funeste catalogue iconographique des *Désastres*, avec celle qui, dans le célèbre *Tres de Mayo* de 1814, écartait les bras face à la menace mortifère des fusils français **[fig. 410]**. Sur la paume de cet homme fusillé par les mamelouks napoléoniens, déjà, Goya avait peint un discret stigmate **[fig. 411]**, comme une manière de substituer la protestation politique, fût-elle violemment réprimée, à la méta-historicité représentée par le Christ : ce n'est plus par la médiation de l'image symbolique du Rédempteur crucifié que la peinture offrait à l'homme une place dans l'histoire, c'est plutôt la figure de l'homme ordinaire, du pauvre massacré par le pouvoir, qu'elle allait propulser au premier plan historique. Fred Licht a parfaitement bien résumé ce processus figuratif qui, chez Goya – mais aussi, du reste, comme chez Garrel –, en appelle à la gloire et à l'iconographie du salut chrétien pour mieux pointer les désordres et le vide métaphysiques qui accompagnent sa disparition :

> C'est dans la figure centrale que Goya concentre toutes les indications qui justifient […] notre évocation des tableaux religieux. Non seulement il nous présente le personnage dans l'attitude traditionnelle du *Christ au jardin des Oliviers*, mais sa main droite porte les signes indubitables du stigmate. […] Il rappelle délibérément […] un prototype iconographique plus ancien, puis, tirant l'échelle sous nos pieds, nous amène à reconnaître que la valeur et la signification des représentations précédentes ont définitivement disparu de la scène contemporaine. Il présente un protagoniste dans la pose traditionnelle du Christ, avec les attributs du Christ (les stigmates), et l'habille même des couleurs traditionnelles de la foi catholique […]. Toutefois, attributs et rappels sont vains. La victime, les bras jetés en l'air, n'atteindra jamais à la sainteté ou à la signification que revêt la personne du Christ […]. S'il est difficile d'oublier ses traits hautement individualisés, elle n'en reste pas moins l'incarnation de l'humanité martyrisée et sans visage. […] La mort n'est plus un événement individuel, à laquelle un Dieu infiniment attentif assiste – et qu'il juge. C'est au contraire la rupture, imperson-

---

[71] Hans SEDLMAYR, cité par Juan Carlos BAEZA SOTO, « Du sublime obscur dans *Les Désastres de la Guerre* de Goya. La morsure de l'artiste contre le poignard des Lumières », *Diogène*, n°257, 2017, p. 139.

> nelle et répétée, d'une vie dénuée de signification particulière. Il n'y a plus guère de sens à mourir qu'à tuer.[72]

Assister à la résurgence de ces pauvres christs figuratifs dans un film où Jésus baisse les bras de devoir les porter, n'est au fond pas si étonnant : sous la fumée des bombes atomiques, parmi les gravats des églises détruites par les bombardements, au beau milieu des soulèvements réprimés, le Christ garrélien se rend bien compte qu'il est désormais inutile de le renvoyer dans un tel monde, à l'heure où ce sont des milliers d'autres christs qui, comme lui, par l'exclusion et la souffrance, tentent d'en appeler à un monde meilleur – « Papa ! descends un peu pour voir le merdier ! », criait-il désespéré à l'encontre de son divin géniteur.

Reste donc son message de libération, que même un certain nombre de marxistes, à l'époque de la sortie du film, approuvent : là où la religion fondée par sa communauté apostolique a échoué à l'accomplir, là où les diverses tentatives d'en réactualiser la puissance sur le champ révolutionnaire semblent s'être essoufflées, se pose de plus en plus l'urgente question des moyens et des formes que doit prendre ce nécessaire syncrétisme entre la *praxis* de la révolution et le *pathos* du message originel chrétien de l'émancipation. Car la réponse pessimiste de Garrel dans *Le Lit de la Vierge* ne doit pas faire oublier d'autres réponses filmiques, marxistes ou marxisantes qui, du milieu des années soixante au milieu des années soixante-dix, ont préféré au constat défaitiste de l'affaissement des horizons salvateurs chrétiens et communistes le définitif remplacement des premiers par les seconds.

---

[72] Fred LICHT, *Goya*, trad. M. Grocholska et M. Gibson, Paris, Citadelles & Mazenod, 2001, p. 170.

3) Du communisme comme eschatologie politique

Ce sera le jour du Jugement dernier, celui où tout cela s'accomplira – un jour dont l'aube sera faite du reflet sur le ciel des villes en flammes…

— Karl MARX, Friedrich ENGELS, *L'idéologie allemande* (1845)

Qu'Ernesto De Martino, parmi les nombreux auteurs mentionnés dans ses dernières notes de recherche sur les apocalypses culturelles, ait pu convoquer le christianisme progressiste d'Emmanuel Mounier et la critique marxisante du technicisme occidental de Günther Anders, nous permet de mieux comprendre pourquoi la question nucléaire ait pris une place si importante dans les fragments que l'anthropologue rassemblait pour ce qui sera son ultime ouvrage, finalement publié de façon posthume. Ce qu'il est possible de lire derrière les pensées d'un Mounier ou d'un Anders, au fond, et dans l'atmosphère philosophique de l'époque, ce sont des inquiétudes très prégnantes quant aux dégâts que la question atomique ferait subir, tout à la fois, sur deux des grandes tâches historiques de ce temps : celle que les Évangiles avaient offertes au christianisme (la réalisation d'un message de salut et d'émancipation dans la perspective du Royaume à venir), et celle que Marx avait dévouée au prolétariat dans la lutte des classes (l'actualisation utopique de ce royaume sur le plan séculier de l'émancipation politico-économique).

C'est ainsi que le danger nucléaire devait assombrir de ses nuages radioactifs les deux grands *eschaton* salvateurs que l'anthropologue avait repéré face aux menaces insidieuses de crise de la présence et de perte du monde, plus que jamais nécessaires au sein d'une civilisation capitaliste totalement déréglée : l'eschatologie chrétienne (le déploiement d'un agir historique, collectif et communautaire, dans l'attente d'une parousie repoussée, dont l'avènement n'appartient qu'à l'instauration continuelle et efficace des valeurs intersubjectives chrétiennes dans le monde),

et son expression sécularisée dans la lutte des classes marxistes (le rôle historique du prolétariat comme instauration utopique d'une société sans classes, et le passage du « règne de la nécessité » à un « règne de la liberté » que l'on peut envisager comme la manifestation communiste du Royaume divin sur la terre). C'est alors plus urgemment que jamais que devait être posée la question de la survie de tels horizons sotériologiques, et de cette énergie éthique de création et de sauvegarde du monde qu'ils transportent avec eux. « Tel est le devoir fondamental de notre époque[1] » : ainsi De Martino concluait-il son chapitre sur l'insidieuse apocalypse du monde occidental contemporain.

Avec son essai sur les apocalypses culturelles, l'anthropologue italien souhaitait au fond interroger l'échec de la modernité dans ses tentatives pour construire un monde habitable, pensable et utilisable, c'est-à-dire un univers signifiant dans lequel l'individu peut s'inscrire pleinement dans le temps de l'histoire et dans l'espace de la société. La notion d'*éthos du dépassement*, on l'a vu, venait ainsi circonscrire cette intégration du sujet humain dans un ordre à la fois social et culturel – mais aussi son dangereux affaissement à l'époque moderne. De Martino présentait donc longuement trois formes différentes de réaction au motif de la fin du monde ou d'expérience du sentiment apocalyptique : les explosions millénaristes des mouvements religieux de décolonisation dans le Tiers-Monde, l'apocalypse psychopathologique de l'Occident contemporain, et l'eschatologie judéo-chrétienne forgée par le messianisme chrétien. Ce dernier joue comme l'articulation décisive permettant de penser les deux autres : il offre à la majorité des millénarismes du Tiers-Monde, avec ses perspectives de libération et d'avenir, un modèle symbolique actif, tandis que l'effondrement, dans le monde occidental, des valeurs qui y sont traditionnellement rattachées est interprétée « comme le dernier reflux des valeurs dont le christianisme a été l'initiateur ou, du moins, l'humus idéologique[2] ».

Il est difficile, en effet, de comprendre la pensée démartinienne de l'apocalyptique négative de la société occidentale moderne sans revenir sur sa conception

---

[1] Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 319.

[2] Daniel FABRE, « Ernesto De Martino, *La fin du monde* et l'anthropologie de l'histoire », *Archives de sciences sociales des religions*, n°161, janvier-mars 2013, p. 150.

du fait religieux – une conception originale, héritée de Gramsci et de Benedetto Croce plutôt que de Marx, qui l'installait de fait dans une position très singulière parmi les théoriciens d'obédience marxiste de son temps. On l'a vu, Ernesto De Martino concevait plutôt la religion – ou, tout du moins, l'ensemble de ses divers « symbolismes mythico-rituels », qu'il percevait comme ses éléments fondamentaux – comme une forme d'outillage culturel orienté vers le maintien et le soutien des dimensions communautaires, fonctionnelles et domestiques de la société, comme une fonction historique et civilisationnelle, tournée vers la rationalisation méta-historique des crises et vers la réintégration culturelle de l'individu dans la société – « comme une ressource technique d'identification et de réintégration, et non comme une aspiration impossible à s'évader de l'histoire[3] » –, et qu'il reprochait au marxisme de ne pas avoir su repérer[4].

Dans cette perspective, De Martino devait concevoir l'apocalypse chrétienne comme l'une des formes les plus achevées de ce processus technique de réintégration, où « la déshistoricisation mythico-rituelle » joue le rôle de « *fictio* technique qui permet d'occulter l'historicité de l'existence humaine, autrement dit la tension entre crise et action fondée sur la valeur ; on est alors dans l'histoire comme si l'on n'y était pas[5] ». L'eschatologie chrétienne, en effet, s'affirme comme une véritable apocalypse culturelle, qui permet de dépasser la tension instaurée par l'angoisse de la fin du monde en favorisant l'ouverture d'un horizon mondain où peut se déployer un espace de prédication, d'action sous-tendue par des valeurs et des modalités d'agir communautaires :

> À présent, les apôtres sont placés non immédiatement face à la fin, mais face à cette période qui doit être traversée avant que la fin n'advienne : c'est ce "doit" qui caractérise la dimension culturelle du christianisme, qui l'individualise comme phénomène historique et lui confère la puissance fondatrice d'une "civilisation chrétienne".[6]

---

3 Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 338.

4 Voir *ibid.*, par exemple p. 346.

5 *Ibid.*, p. 201.

6 *Ibid.*, p. 212.

Cette valorisation de l'eschatologie chrétienne devait même conduire De Martino à « déceler, dans le christianisme, le germe de la conscience historique[7] » : en effet, tout en la médiatisant par l'intermédiaire du mythe et du rite, par la tension positive instaurée entre une promesse et son accomplissement à venir, elle permet une inscription dans le temps historique qui est conçu par l'anthropologue comme l'apport fondamental de la religion chrétienne par rapport, par exemple, à cette autre grand système de défense face aux crises de la présence que fut la doctrine de l'éternel retour pour les sociétés « primitives »[8]. De Martino rejoint ainsi les questionnements de plusieurs théologiens contemporains, tels que Jürgen Moltmann, pour qui la résurrection du Christ devait être comprise comme un « événement instituant une *histoire*[9] », ou encore Hans Urs von Balthasar, qui voyait dans le projet eschatologique chrétien l'institution d'un horizon non seulement religieux – « le plus près possible du Seigneur dans la vie des conseils évangéliques » – mais aussi séculier – « le plus près possible de ses frères dans la solidarité des efforts et des entreprises humaines[10] ».

Au cœur de ces questionnements, Ernesto De Martino devait proposer quelques pistes de réflexion où les notions religieuses d'apocalypse et d'eschatologie se voyaient envisagées à l'aune de leur modernisation, de leur sécularisation et de leur utilisation par des structures ou des pensées politiques. L'anthropologue, en effet, avait prévu un chapitre intitulé « Le drame de l'apocalypse marxiste », qui devait prendre en compte à la fois la dimension religieuse salvatrice de l'utopie communiste tout comme les limites de l'historiographie marxiste en matière de pensée du religieux, qui en affaiblissaient selon lui la force sotériologique[11]. Pour Angelo Brelich, ce chapitre, tout entier tourné vers l'analyse des formes multiples

---

7 Marcello MASSENZIO, « Présentation » du chapitre 3, « Le drame de l'apocalypse chrétienne », *ibid.*, p. 194.

8 *Ibid.*, pp. 109-110.

9 Jürgen MOLTMANN, *Théologie de l'espérance*, *op. cit.*, p. 194.

10 Hans Urs VON BALTHASAR, « Existence humaine comme parole divine », *La Foi du Christ. Cinq approches christologiques*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968, pp. 200-201.

11 À propos de ce chapitre, et pour un résumé de ses implications dans la pensée démartinienne de l'apocalypse, voir Giordana CHARUTY, introduction du chapitre 6, « Anthropologie et marxisme », dans Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, pp. 322-327.

de réversibilité entre le religieux et le politique, était certainement l'un des plus importants de l'œuvre[12] ; De Martino y apporte en effet quelques réflexions qui éclairent de façon décisive la question de l'apocalyptique contemporaine, mais aussi du rôle que pourrait et devrait y jouer le message révolutionnaire marxiste. De façon frappante, l'anthropologue commence par faire siennes un certain nombre d'analyses qui ont appréhendé les mouvements communistes à la manière d'entités religieuses.

Dans son essai sur les messianismes européens du Moyen Âge, ouvrage très largement cité par De Martino, à de nombreuses reprises, dans ses dernières notes de travail, Norman Cohn affirmait que Marx aurait en fait sécularisé la question religieuse de l'apocalypse en réinsérant l'ensemble de ses motifs et de ses thèmes au sein d'une philosophie matérialiste de l'histoire. L'historien britannique voyait en effet l'origine et l'inspiration archaïques de la vision marxienne de l'histoire dans une tradition prophétique, messianique et eschatologique ancienne : la conviction de Marx quant au destin historique des peuples lui semblait finalement assumer « les traits familiers du Millénium égalitaire où, comme dans les rêves des *prophètes* du Moyen Âge, ce sont les pauvres qui jouent un rôle de "messie collectif"[13] ». La position de Cohn par rapport à l'eschatologie communiste est parfaitement sensible dans cet extrait, supprimé de l'édition française, mais néanmoins cité par De Martino :

> Ce qui de Marx est passé dans le communisme d'aujourd'hui n'est pas le résultat de ses nombreuses années d'étude dans le champ de l'économie et de la sociologie, mais d'un imaginaire quasi apocalyptique qu'il avait, dans sa jeunesse, quasi inconsciemment assimilé à partir d'une bande d'obscurs écrivains et de journalistes. Le capitalisme comme un véritable enfer […], le capitalisme comme Babylone, sur le point d'être submergé dans une mer de feu et de sang de sorte que

[12] *Ibid.*, p. 322.

[13] Norman COHN, *op. cit.*, p. 419.

> la voie sera prête pour le millenium égalitaire – cette vision était très familière aux intellectuels radicaux de la France et de l'Allemagne autour de 1840…[14]

C'est à peu de choses près ce qu'avait également relevé Mircea Eliade, un auteur également mentionné par De Martino dans le cadre de la préparation de ce chapitre, lorsqu'il affirmait que le mythe marxiste de l'âge d'or, qu'accomplirait la victoire ultime du prolétariat, était l'exemple le plus articulé de ce qu'il appelait les « eschatologies politiques modernes », ces sécularisations de la croyance eschatologique fondamentale en une révolution cosmique accomplie par le triomphe d'une entité supérieure (en l'occurrence, chez Marx, une classe sociale déterminée conçue comme rédemptrice de l'humanité). Avec cette différence que le thème s'y trouvait délesté de sa substance religieuse ; si Marx confère bien au prolétariat une « mission sotériologique », il ne le fait pas en des termes religieux mais en des termes historiques : la mission religieuse du Rédempteur sacré y est remplacée par une tâche qui doit s'accomplir au nom de sa « fonction *historique*[15] ».

Comme l'a très bien remarqué Jean-Claude Monod, cette vision des philosophies progressistes de l'histoire comme adaptations laïques de l'*eschaton* judéo-chrétien sur le plan de l'immanence de l'histoire constitue le deuxième pôle majeur de la discussion – après la question schmittienne d'une matrice théologique de l'appareil législatif et conceptuel de l'État moderne : « Tous les concepts prégnants de la théorie moderne de l'État sont des concepts théologiques sécularisés[16] » – autour du complexe concept de *sécularisation*[17]. Que « notre conscience historique

---

[14] *Id.*, *The Pursuit of Millenium*, Londres, Mercury Books, 1962, p. 311. Cité par Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 344. En parlant de ces « intellectuels radicaux », Cohn fait très certainement allusion, ici, aux communistes christianisants comme Lamennais et Weitling dont Marx et Engels avaient tenté de se distancer *via* la « Circulaire contre Kriege ».

[15] Mircea ELIADE, « Renouvellement cosmique et eschatologie » (1959), *Méphistophélès et l'androgyne*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 225-227. Voir aussi *Id.*, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952, où Eliade compare le communisme et le christianisme en tant que ces deux entités, au même titre, pourraient être considérées comme des « doctrines du salut » (pp. 10-11). Eliade est mentionné par De Martino p. 257.

[16] Carl SCHMITT, « Théologie politique, I. Quatre chapitres sur la théorie de la souveraineté » (1922), *Théologie politique*, trad. J.-L. Schlegel, Paris, Gallimard, 1988, p. 46.

[17] Jean-Claude MONOD, *La Querelle de la sécularisation. Théologie politique et philosophies de l'histoire de Hegel à Blumenberg*, Paris, Vrin, 2002, p. 38.

moderne [ait] son origine dans la pensée biblique en tant qu'elle suppose la perspective d'un accomplissement à venir[18] », voici effectivement un *topos* théorique qui fut fixé par Karl Löwith à la toute fin des années quarante.

L'entreprise philosophique de Löwith – montrer que la philosophie moderne de l'histoire plonge ses racines dans la croyance chrétienne en la rédemption, et que ses suppositions sur un sens prétendu de l'histoire s'avèrent entièrement modelées sur le modèle religieux de l'eschatologie – est redevable tout entière, semble-t-il, à ce climat apocalyptique négatif qui devait frapper la modernité occidentale suite aux horreurs de la Seconde Guerre mondiale, et notamment le largage de la bombe américaine sur Hiroshima ; son nom, par ailleurs, est cité en note par De Martino dans l'article de 1964 sur les apocalypses culturelles et psychopathologiques. Car le philosophe explique ainsi sa méthode « régressive », qui part du penseur le plus récent (Burckhardt) pour atteindre au plus ancien (saint Augustin) :

> La régression méthodique des interprétations modernes et profanes de l'histoire vers leur ancien modèle religieux se justifie encore plus si nous considérons avec impartialité que nous nous trouvons plus ou moins à la fin de la pensée historique moderne. Nos concepts sont devenus trop faibles et trop obsolètes pour que nous puissions espérer prendre appui sur eux. Nous avons appris à attendre sans espérer […].[19]

Les affirmations de Cohn sur l'inspiration prophétique du marxisme avaient ainsi, déjà, trouvé chez Löwith leur première formulation : le philosophe allemand, dans sa volonté d'établir des parallèles entre des éléments relevant de la théologie de l'histoire et d'autres, relevant des philosophies séculières de l'histoire, voit dans le *Manifeste* de 1848 un document qui relèverait plutôt du prophétisme que de l'analyse empirique, où survivraient, sécularisés, la plupart des schèmes généraux de la conception eschatologique judéo-chrétienne, où l'histoire est tournée vers l'ultime accomplissement du Royaume divin ; l'antagonisme des deux classes en

---

[18] Karl LÖWITH, *Histoire et salut. Les présupposés théologiques de la philosophie de l'histoire* (1949), trad. M.-C. Challiol-Gillet, S. Hurstel et J.-F. Kervégan, Paris, Gallimard, 2002, p. 242.

[19] *Ibid.*, p. 23.

lutte, par exemple, rejouerait la lutte finale du Christ contre l'Antéchrist[20]. Pour Löwith, donc, le texte fondateur de Marx et Engels n'est qu'une prophétie religieuse, écrite dans le langage sécularisé d'une philosophie de l'histoire, tandis que la foi communiste n'est qu'une « pseudomorphose du messianisme judéo-chrétien[21] ».

Il est frappant d'observer l'anthropologue marxiste faire siennes ces analyses de la dimension religieuse de l'idéologie communiste, proclamées par des auteurs chez qui, pour la plupart, elles ne sont que le vecteur d'une répudiation du marxisme, et, bien souvent, du moins sous sa forme soviétique, l'occasion de son rapprochement avec cet autre mouvement totalitaire moderne que fut le nazisme hitlérien[22]. Pour Löwith, par exemple, l'une des principales erreurs des philosophies modernes de l'histoire était qu'en sécularisant les théologies religieuses, elles en conservaient en même temps les défauts, comme cette idée, irrecevable selon lui – et, à plus forte raison, en 1949 – qu'il puisse y avoir un but ultime de l'histoire ; et, en remplaçant la transcendance théologique par une immanence historique toute relative, de fournir à de néfastes personnalités politiques l'alibi divin offrant à leurs funestes entreprises leur justification[23]. Reproduisant, en la sécularisant, l'idée eschatologique d'un sens de l'histoire, les philosophies historiques auraient nié toute transcendance et prétendu « réaliser le règne de Dieu dans l'histoire du monde[24] » – alibi sacré dont l'arme nucléaire, on l'a vu, ne serait au fond que la manifestation matérielle paroxysmique.

Car De Martino semble loin de vouloir contredire ces thèses. Ce qu'il leur oppose, en effet, ce n'est pas une contestation de leurs présupposés – qu'il semble du reste accepter –, mais bien plutôt cette analyse détaillée des failles, des insuffisances et des limites du matérialisme historique marxiste, « indéniablement infan-

---

[20] Voir *ibid.*, pp. 68-70.

[21] *Ibid.*, p. 71.

[22] Voir par exemple Norman COHN, *op. cit.*, p. 422. Cette thèse est également défendue par Nicolas Berdiaeff, qui y voit l'un des « mensonges » du communisme. Voir Nicolas BERDIAEFF, « Vérité et mensonge du communisme », trad. L. Cain, *Esprit*, n°1, octobre 1932, pp. 108-109.

[23] Voir Karl LÖWITH, *op. cit.*, pp. 198-199.

[24] *Ibid.*, p. 22.

tile » en matière de faits et de phénomènes religieux, telle que j'ai pu la mentionner dans le chapitre précédent : celui-ci n'aura jamais su se rendre véritablement attentif à la primordiale fonction réintégratrice, existentielle et socio-culturelle de l'outillage mythico-rituel fourni par la religion. Le communisme donc, et notamment sous son espèce stalinienne, aura certes emprunté à la religion – cela, De Martino ne le conteste pas, lui qui regrette les formes de liturgie dégradée qui président au culte de la personnalité ou le caractère stupidement doctrinaire de bon nombre des recherches soviétiques en matière religieuse[25]. Ce qu'il déplore au fond, c'est que, incapable de les constater à leur juste valeur, il n'ait pas également emprunté, fût-ce en les sécularisant, les outils de création de valeurs communautaires que les faits religieux produisent également.

C'est ce qui ressort en effet de sa critique des quelques lignes de la *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel*, qui suivent directement ce passage où Marx comparait la religion à un opium : « La critique a dépouillé les chaînes des fleurs imaginaires qui les recouvraient, non pour que l'homme continue à porter des chaînes sans fantaisie, mais pour qu'il rejette ces chaînes désespérantes et cueille les fleurs vivantes.[26] » Pour De Martino, cet extrait soulignait exemplairement les insuffisances de la critique marxiste de la religion, impuissante à associer à sa contestation légitime des aliénations et du pouvoir politique ecclésiastique une analyse bienveillante et complète des véritables crises auxquelles, en certaines situations, le mythe, le rite ou la croyance offrent un détour ou une compensation pourtant nécessaire.

> L'intérêt de cet extrait, résumait-il en effet, est aussi de signaler implicitement le danger d'une pure critique anti-religieuse, et du scepticisme qui en découle, lorsqu'on laisse intacts les caractères de l'existence sociale fondés sur le sacré ; dans ce cas, les ''chaînes'' demeurent, mais sans fantaisie, sans ''espoir'', ce qui aggrave la crise existentielle, déclenche une angoisse sans horizon, propulse le besoin religieux vers une nostalgie inefficace ou vers de misérables succédanés,

---

[25] Ces réflexions de De Martino sont citées par Giordana CHARUTY dans son introduction au chapitre 6, dans Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 324.

[26] Karl MARX, *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* (1844), trad. J. Molitor, Paris, Éditions Allia, 1998, p. 9.

> ou encore prépare des restaurations plus ou moins inauthentiques. Par ailleurs, il faut noter que cet extrait […] n'explicite pas suffisamment la nécessité du "reflet" religieux dans les sociétés fondées sur le sacré ; l'analyse est centrée sur les traits à supprimer et non sur la fonction positive de réintégration assumée par l'horizon méta-historique de leur symbolisme mythico-rituel.[27]

Le dialogue « entre marxistes et catholiques », du reste, semble avoir occupé De Martino jusqu'aux dernières heures de sa vie. À Cesare Cases, venu le visiter sur son lit d'hôpital, et qui l'interrogeait sur son livre de chevet, l'une des nombreuses publications à ce sujet, l'anthropologue répondait avec une clarté testamentaire qui éclaire, très certainement, le sens qu'il souhaitait offrir à l'expression « drame de l'apocalypse marxiste » :

> Il manque jusqu'à présent l'intervention de l'historien des religions qui pourrait ici prononcer une parole décisive. Parce que tous comparent marxisme et catholicisme comme si les deux avaient toujours existé. Il s'agit au contraire de voir ce que la religion était dans le passé et ce qu'elle peut être aujourd'hui. Sans cette recherche préalable, on ne peut aborder le problème de manière adéquate. Je dirai que ceux qui s'en sont occupé manquent de l'esprit galiléen, c'est-à-dire qu'ils partent des doctrines et de leur plus ou moins grande possibilité de conciliation, au lieu de se demander la signification concrète de l'expérience religieuse pour qui la vit à l'intérieur de notre civilisation occidentale. Cette civilisation se fonde sur un choix […]. Quand Descartes repousse l'univers du songe et fonde la certitude du moi sur la raison […], c'est toute une société qui, avec lui, choisit cette voie. Dès lors, la religion cesse d'être l'horizon nécessaire pour pouvoir réintégrer à tout instant l'homme dans le monde, pour surmonter la crise de sa présence […]. Elle cesse donc d'opérer comme élément déterminant de la civilisation. […] Puisque la religion était tout, c'était elle qui maintenait une société qui, sans elle, se serait désagrégée. Or, il me semble que ni le marxisme, ni au fond Marx lui-même, n'ont eu une claire conscience de cette fonction que la religion a exercée à travers l'histoire.[28]

Ce que De Martino constatait, donc, c'est que les horizons salvateurs jadis proposés par l'eschatologie chrétienne – l'avènement repoussé du Royaume

---

[27] Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 346.

[28] Cesare CASES, « Entretien avec Ernesto De Martino sur la mort, l'apocalypse et la survie », *Esprit*, n°347, mars 1966, pp. 371-372.

comme vecteur du déploiement d'un agir collectif – se sont désormais effondrés, et que leur version politique, sécularisée, dit-on, par la philosophie marxiste de l'histoire – l'utopie d'une société sans classes comme manifestation communiste de la cité divine sur terre – s'avère également victime d'un semblable affaissement, parce qu'ayant, au fond, préféré au religieux ses caractères dogmatiques plutôt que ses potentialités symboliques de dépassement des moments critiques de l'existence. Ce qu'il observait également, avec une urgence renouvelée à l'heure de la menace nucléaire, c'est qu'à ces réactions eschatologiques, la civilisation moderne aurait progressivement préféré une troisième voie, un autre type de réintégration : la rationalisation des forces naturelles inquiétantes ou, selon ses propres termes, la « maîtrise rationnelle des forces de la nature », dont le contrôle de la bombe à hydrogène apparaît comme le stade ultime – soit, au fond, cette « idéologie matérialiste du bien-être et du pouvoir[29] » critiquée par Pasolini tout au long de sa vie.

Or, et c'est ce que De Martino éprouvait enfin, cette voie de la rationalisation laïque et technologique, choisie par l'ensemble de la civilisation occidentale, bourgeoise et capitaliste, n'est pas capable d'empêcher la réapparition ou le retour du religieux, sous des formes plus ou moins néfastes, plus ou moins positives, et notamment dans ces moments critiques – que cette civilisation s'avère également inapte à contenir – où une telle société désacralisée ne parvient plus à masquer les risques de « perte de la présence ». Ce qu'Ernesto De Martino avait prévu de désigner sous le terme « drame de l'apocalypse chrétienne », c'est sans doute cela : au sein d'une société ayant choisi la voie du rationalisme et du technicisme, désormais incapable d'offrir des voies de résolution aux symptômes de perte du monde subis par ses contemporain, l'impossibilité du marxisme, et du communisme, à pouvoir élaborer une société dans laquelle est véritablement supprimée cette tension de la sortie du monde[30] ; les limites d'une théorie révolutionnaire pensant pouvoir transformer le monde sans « l'énergie *morale* » qui, de tous temps pourtant, a permis aux êtres humains de transfigurer leurs difficultés, et dont cette théorie est pourtant

---

[29] Pier Paolo PASOLINI, *Les dernières paroles d'un impie. Entretiens avec Jean Duflot*, Paris, Belfond, 1981, pp. 108-109.

[30] Voir Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalpses culturelles*, *op. cit.*, pp. 349-352.

également l'un des produits[31] ; et, partant, l'impossibilité de toute société désacralisée ou sécularisée à résoudre ce « problème anthropologique fondamental » que sont les crises de la présence, sans avoir recours au mythico-rituel d'origine religieuse.

À l'article de la mort, son ultime réflexion sur les apocalypses culturelles et sur le sentiment apocalyptique négatif de la modernité occidentale permettait à De Martino de retrouver une thématique qui l'avait occupée dès les toutes premières années de sa carrière et ses premiers engagements théoriques et politiques : la nécessité d'une religiosité « civile » capable d'offrir aux tentatives séculières de transformation et de valorisation positives du monde ses principaux outils communautaires et réintégrateurs[32]. L'anthropologue regrettait effectivement le « drame » vécu par une société dont le laïcisme et la rationalité effrénés avaient totalement négligé les aspects les plus positifs du rituel et du mythe ; l'une des causes principales, selon lui, du terrible sentiment apocalyptique de vide contemporain où les capacités mémorielles s'effondrent et où se perd, peut-être définitivement, la signification du monde et de l'existence collective des hommes – c'est ce qu'il affirmait à Cesare Cases, lors des derniers instants de sa vie, qui l'interrogeait sur cette question-là :

> Sûrement, c'est un de mes *leit-motiv*, car selon moi l'intégration et la réintégration de l'homme dans la société ne cessent d'être problématiques et continuent donc à postuler une solution symbolique. Tu sais que je pense à ce propos que naissance, mariage, mort ont besoin d'être sacralisés de manière adéquate même dans une société socialiste, et j'éprouve de l'horreur à ce que tout se réduise à un acte bureaucratique devant un guichet. Et c'est là que l'insatisfaction causée par la rationalisation des rapports rouvre la voie à la tentation religieuse. […] Et, tu comprends, si quelqu'un a un cancer et sait qu'il doit mourir, eh bien ! alors il a beau savoir que Dieu n'existe pas, la tentation est grande… Et ça, mon cher, ça n'est pas écrit dans Marx.[33]

---

[31] *Ibid.*, p. 350.

[32] Sur les recherches démartiniennes quant à la question de la « religion civile », entamées à partir du milieu des années trente, voir Giordana CHARUTY, *Ernesto De Martino. Les vies antérieures d'un anthropologue*, Marseille, Éditions Parenthèses/Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, 2009, pp. 110-143.

[33] Cesare CASES, *art. cit.*, pp. 373-374.

Je crois que ce besoin crucial de symbolisation, en un moment critique où l'absence d'*eschaton* dans le sentiment apocalyptique de la modernité occidentale mettait cruellement au jour les failles et les insuffisances de la rationalité technique et laïque – mais aussi celles du grand discours, scientifique et révolutionnaire, censé la combattre – a été fortement ressenti, à leur manière, par certains cinéastes marxistes de l'époque. C'est également ce qui caractérise cette dernière, à mon sens – et c'est là ma troisième et dernière hypothèse –, que d'être intimement sous-tendue par un intense climat apocalyptique, insidieux mais pressant, désespérément nihiliste, d'urgence et de fin du monde politiquement et économiquement déterminée – la bombe atomique, marchandise ultime du mode de production capitaliste, en est au fond le symbole. Ce climat a pu conduire certains discours ou certaines créations communistes à vouloir récupérer et reprendre en charge les symboles, les thèmes ou les motifs du messianisme et de l'eschatologie chrétienne, à son titre d'*eschaton* salvateur qui, comme s'en était avisé De Martino notamment, a toujours réussi à offrir aux craintes des fins dernières leur efficace horizon de dépassement communautaire.

* *
*

Cette perspective du rôle historique du christianisme, médiatisée par le truchement du messianisme communiste et de la révolution prolétarienne, est à mon sens au cœur de l'adaptation pasolinienne de *L'Évangile selon saint Matthieu*. Pasolini, du reste, comme j'ai pu le mentionner à plusieurs reprises, n'avait pas hésité à teinter ses ultimes critiques de la société capitaliste et bourgeoise d'une teinte apocalyptique, particulièrement sensible dans « l'article des lucioles », qui décrit la disparition d'une espèce-témoin comme préalable à celle d'un monde culturel entier. Qu'une telle dimension millénariste et eschatologique se trouve mêlée à une critique de la civilisation qui a le matérialisme historique marxiste comme inspiration n'est, au fond, pas forcément surprenant : bien qu'elles aient été ensuite abandonnées pour en revenir à des justifications plus économiques, on connaît les réso-

nances religieuses et apocalyptiques avec lesquelles Marx lui-même avait tenté d'habiller sa définition du rôle révolutionnaire et historique que devait jouer le prolétariat, comme « exécuteur de sentences » : « Le prolétariat exécute la sentence que la propriété privée prononce contre elle-même en engendrant le prolétariat, écrivait-il déjà, aux côtés d'Engels, en 1845, tout comme il exécute la sentence que le travail salarié prononce contre lui-même en engendrant la richesse d'autrui et sa propre misère.[34] »

C'est effectivement le modelage eschatologique, par Marx, de la mission qu'il assignait à la classe prolétarienne qui plaçait Karl Löwith sur la voie de cette assimilation entre le *Manifeste du Parti Communiste* et une prophétie religieuse : « peuple élu du matérialisme historique[35] », à celui-ci y est effectivement dévolue une tâche universelle et rédemptrice, celle d'une libération de classe qui produira nécessairement, dans le même temps, la libération de la société tout entière. Si la vulgate orthodoxe marxiste a préféré retenir des écrits marxiens l'assimilation de la religion à un narcoleptique, sa propre vision de la lutte des classes n'en était pas moins exempte de reliquats messianiques, mystiques et eschatologiques[36]. En la postulant comme « loi de l'histoire[37] », Marx en faisait à la fois le terme de la lutte révolutionnaire mais aussi celui de l'ensemble du processus historique.

D'où le caractère unique et singulier de la révolution prolétarienne : puisqu'elle sera la dernière, elle mettra définitivement fin à la longue marche historique de la domination et, ainsi, achèvera l'histoire. Le prolétariat, puisqu'il porte en lui, tout à la fois, la dissolution de la société mais aussi la résolution de tout l'ordre social, se voyait donc confié, chez Marx, une triple mission historique, révolutionnaire et eschatologique : ainsi, dans les termes de Friedrich Engels, « […] le prolé-

---

34 Karl MARX, Friedrich ENGELS, *La Sainte Famille* (1845), trad. E. Cogniot, Paris, Éditions Sociales, 1969, p. 48.

35 Karl LÖWITH, *op. cit.*, p. 61.

36 Sur l'emploi de « catégories religieuses » dans le vocabulaire philosophique marxien, voir Henri DESROCHE, *Socialismes et sociologie religieuse*, Paris, Éditions Cujas, 1965, pp. 202-206.

37 François REFOULÉ, *Marx et S. Paul. Libérer l'homme*, Paris, Éditions du Cerf, 1973, p. 39. Voit Karl MARX, Friedrich ENGELS, *Le Manifeste du Parti Communiste*, *op. cit.*, p. 5.

tariat accomplira l'acte libérateur du monde.[38] » Dimension eschatologique qui, si elle a pu servir chez certains auteurs, comme on l'a vu plus haut, à une critique de la matrice religieuse du communisme, n'en a pas moins été bien repérée par certains marxistes, comme Ernst Bloch par exemple, désireux au contraire d'utiliser ce substrat utopique d'origine religieuse[39]. Mission historique unique, fondée sur une « histoire de la souffrance », soit, au fond, sur la pauvreté, la douleur et le dénuement qui sont ceux du prolétariat opprimé :

> Dès lors, résume Étienne Balibar, au bénéfice du prolétariat que son oppression réduit à une humanité élémentaire et générique à la fois, dépourvu de toute "propriété" ou n'ayant rien "en propre", Marx peut réactiver le mythe biblique de l'élection libératrice : l'esclavage "radical" se renverse en mission rédemptrice d'un "peuple du peuple" œuvrant pour toute l'humanité. Cette mission s'enracine dans la souffrance et l'humiliation (c'est, si l'on veut, l'aspect "christique" du prolétariat).[40]

Pasolini lui-même semblait être éminemment conscient de cette dimension religieuse qui présiderait à l'eschatologie communiste forgée par Marx, lui qui voyait dans « cet Espoir qui régit la foi et l'idéologie et l'action d'un communiste » une vision « profondément religieuse[41] ». Concevoir l'histoire comme l'histoire de la lutte des classes, effectivement, implique la victoire de l'une des deux classes, la fin du combat et, irrémédiablement, la fin de l'histoire elle-même. L'espoir communiste postule donc, nécessairement, « un moment d'a-historicté » ou de « métahistoricité » où l'histoire s'arrête ; et, pour Pasolini, « c'est à ce moment qu'au fond le marxiste est un homme religieux[42] ».

Le poète et cinéaste, du reste, concevait le monde paysan à la manière d'une telle réalité méta-historique, d'où l'insistance de ses revendications quant à un atta-

---

38 Friedrich ENGELS, *Anti-Dühring* (1878), trad. É. Bottigelli, Paris, Éditions Sociales, 1971, p. 324..

39 Voir Ernst BLOCH, *Le Principe Espérance*, t. I (1959), trad. F. Wuilmart, Paris, Gallimard, 1976, p. 338.

40 Étienne BALIBAR, « Le moment messianique de Marx », *Revue germanique internationale*, n°8, 2008, p. 148.

41 Pier Paolo PASOLINI, « Marxisme et christianisme » (1964), *Entretiens (1949-1975)*, trad. M.-A. Patrizio, Paris, Éditions Delga, 2019, p. 127.

42 *Ibid.*, p. 127.

chement au sacré conçu comme l'élément le plus incompressible et en même temps le plus précaire d'une vitalité humaine et spirituelle incarnée, selon lui, dans l'univers paysan, et qui précède l'industrialisation capitaliste et bourgeoise du monde. Attachement à une sorte de religiosité primitive qui, on l'a vu, procédait avant tout d'un engagement politique, et était donc indissociable de sa conversion à la pensée marxiste :

> Comment suis-je devenu marxiste ?
> Eh bien… j'allais parmi les petites fleurs blanches et bleues du printemps
> […] et j'écrivais sur le rivage de petits étangs
> […] en compagnie de fils de paysans
> qui se baignaient innocemment.
> […] Cela se passait en 1943 :
> en 1945 ce fut autre chose.
> Ces fils de paysans avaient un peu grandi,
> s'étaient mis un foulard rouge autour du coup
> et avaient marché
> vers le chef-lieu de canton, avec ses portes
> et ses palais à la vénitienne.
> Je compris alors qu'ils étaient journaliers
> […] et je me mis à lire Marx.[43]

Un sacré toujours conçu en tant qu'*image dialectique*, c'est-à-dire dans sa capacité à ouvrir l'histoire et à proposer une vision du monde différente de celle, déshumanisée, qui est imposée par la civilisation économique bourgeoise : un sacré qu'il va ainsi falloir « replacer dans l'histoire » et « réincarner en l'historicisant[44] ». Si le premier grand mouvement du *Vangelo*, comme j'ai pu le mentionner dans le deuxième chapitre de cette étude, consiste à remplacer le sous-prolétariat hébreu du récit originel de Matthieu par ce sous-prolétariat méridional et contemporain qui peuple les enquêtes ethnographiques démartiniennes, et à lui dévouer une tâche révolutionnaire pour laquelle Pasolini considère qu'il est mûr, ça n'est que

---

43 *Id.*, « Autobiographie à la moviola ». Cité par Stéphane BOUQUET, *L'Évangile selon saint Matthieu*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 29.

44 Pascale DELOCHE, « Le procès de Pasolini pour *La Ricotta*, un jugement eschatologique ? » *Histoire, monde et cultures religieuses*, n°33, 2015, p. 95.

pour mieux faire suivre cette première mission d'une seconde. En situant le tournage de son film sur les terres asséchées des Pouilles ou de la Basilicate, Pasolini ne s'installe pas seulement dans une région encore peu touchée par la modernité, pauvre, archaïque et au fond très proche d'un probable antécédent biblique. Il dévoue également à ces couches paysannes de l'Italie méridionale une seconde mission messianique qui a à voir avec le temps eschatologique de l'histoire chrétienne.

Messianique, car il s'agit dans un premier temps de rendre le Christ, entendu comme la véritable dimension historique qui fonde l'originalité et l'universalité du christianisme, à ce monde paysan méridional. Pour Pasolini, l'Église qui avait été celle de l'univers paysan était une Église sans Christ – « Le Christ n'est jamais arrivé ici, écrivait Carlo Levi, ni le temps, ni l'âme individuelle, ni l'espoir, ni la liaison entre causes et effets, ni la raison, ni l'histoire[45] » –, car celui-ci pouvait être assimilé à d'anciens modèles mythologiques capables de donner sens à l'existence cyclique des cultures agricoles ; tandis que l'Église officielle avait été l'institution d'une élite qui seule avait compris la véritable signification historique de la prédication christique[46].

C'est le sens du premier prêche de Jésus dans le film, avant même que ne soit composé le groupe des apôtres : en revenant du Désert où le Diable l'a tenté sans succès, il rencontre un groupe de cinq paysans rentrant de leur activité laborieuse, qu'il interpelle en proférant cette sommation que leur avait auparavant adressée le Baptiste : « Repentez-vous, car le royaume des cieux est proche. » C'est donc à cette communauté paysanne marginale qu'est, en premier lieu, apporté le message du Christ, et la mise en scène pasolinienne ne va pas sans ménager, par ses mouvements d'appareil, l'espace d'une véritable injonction dont la première conséquence est une stupeur accrue sur le visage des travailleurs agricoles **[fig. 412- 415]**. C'est bien à elles, à ces couches populaires et paysannes parmi les plus religieuses, dont est par ailleurs issue, pour une grande part, la masse des sous-prolétaires romains qui peuplaient auparavant les films de Pasolini, qu'est rendu le

---

45 Carlo LEVI, *Le Christ s'est arrêté à Éboli* (1945), trad. J. Modigliani, Paris, Gallimard, 1948, p. 10.

46 Voir Pier Paolo PASOLINI, « Nouvelles perspectives historiques : l'Église est inutile au pouvoir » (1974), *Ecrits corsaires*, *op. cit.*, pp. 128-129.

message évangélique – mais aussi sa dimension messianique : la promesse de la venue prochaine du Royaume de Dieu, transposée dans sa dimension historique, car à ces paysans rendre le Christ, lui qui « a brisé la structure circulaire des vieilles religions et a parlé d'une "fin" et non d'un "retour" », c'est aussi leur rendre ce « temps "unilinéaire" […] que nous appelons l'histoire[47] ».

[fig. 412-415] Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogrammes, Italie, 1964)

En réactualisant le drame christique, et son personnage principal, sur leurs propres terres, il s'agit donc également de rendre à ces populations marginales, miséreuses et opprimées la dimension historique qui fait l'originalité du christianisme : cette promesse de libération qui arrache le salut à la sphère de l'individualité pour le replanter dans celle de l'histoire sociale. Cette lecture historique du récit chrétien devait se retrouver, par ailleurs, à cette même époque, au cœur des interprétations les plus politisées du texte chrétien, qu'elles se situent du côté de la théologie – Moltmann et la promesse eschatologique chrétienne comme ouverture d'une « conscience de l'histoire universelle[48] » –, du côté du marxisme – Bloch

47 *Ibid.*, p. 129.

48 Jürgen MOLTMANN, *op. cit.*, p. 241.

et la dimension révolutionnaire de l'eschatologie christique, qui situe sa morale « dans le temps[49] » –, ou dans des tentatives qui agrègent les deux – Gutiérrez et la redécouverte de l'eschatologie chrétienne pour mieux appréhender le rôle de la *praxis* historique, dans laquelle la foi en un Dieu postulant la fraternité entre hommes et la communion avec lui joue comme outil fondamental « à la construction de cette fraternité et de cette communion dans l'histoire[50] ».

Puisque c'est dans l'action des croyants sur la terre que dépendra, dans le ciel, l'avènement du Royaume de Dieu, l'eschatologie chrétienne offre effectivement une perspective méta-historique et dévoue aux chrétiens une responsabilité historique, où leurs actions doivent atteindre un idéal qui correspond à l'arrivée du règne divin. C'est ce caractère méta-historique que Jacob Taubes remarquait lorsqu'il évoquait le communisme supposé de la communauté chrétienne originelle :

> Dans l'espérance du Royaume, écrivait-il, il y a l'écho de la prédiction prophétique et de la vision apocalyptique du Royaume. On attire souvent l'attention sur le fait que dans les enseignements de Jésus, "il manque tout programme de rénovation sociale". Or, il est évident que celui qui se sent appelé à accomplir la Loi et les prophètes, veut aussi réaliser le programme social de la prophétie.[51]

C'est encore cette dimension méta-historique qu'Ernesto De Martino localisait dans les formes les plus populaires et les plus humbles de la vie religieuse, subsistant à l'état de substrat dans l'apocalyptique chrétienne et que l'historiographie marxiste, relative à l'étude des phénomènes religieux, s'était montrée incapable d'appréhender : « La vie religieuse donne un horizon méta-historique à la crise en reprenant le risque de ne pas être dans l'histoire et en médiatisant la réintégration

---

49 Ernst BLOCH, *Le Principe Espérance*, t. III (1959), trad. F. Wuilmart, Paris, Gallimard, 1991, pp. 423-424.

50 Gustavo GUTIÉRREZ, *Théologie de la libération. Perspectives* (1971), trad. F. Malley, Bruxelles, Lumen Vitae, 1974, pp. 26-27. Gutiérrez discute par ailleurs avec Bloch et Moltmann, pp. 217-220. À propos du texte de Matthieu en particulier, avec la médiation du cinéma par le film *Nazarìn* de Luis Buñuel (1959), voir pp. 197-205.

51 Jacob TAUBES, *Eschatologie occidentale* (1947), trad. R. Lellouche et M. Pennetier, Paris, Éditions de l'Éclat, 2009, p. 83.

au sein des valeurs culturelles : c'est ce mouvement réel qu'il convient de reconstruire, y compris dans ses limites et ses contradictions dramatiques […].[52] »

Quelques années seulement après que les recherches ethnographiques conduites par Ernesto De Martino aient révélé la dimension existentielle et sotériologique fondamentale de la religiosité populaire et de son symbolisme mythico-rituel – la répétition rituelle d'un événement mythique fondateur jouant le rôle d'une cruciale « déshistoricistation » qui leur permet d'occulter, tout en la réintégrant, l'historicité de leur existence, ressentie comme extrêmement dangereuse en raison de leurs conditions de vie socio-économiques : « on est alors dans l'histoire comme si l'on n'y était pas[53] » –, Pasolini devait ainsi rendre à ces populations paysannes, sous l'espèce de son Christ guerrier et son programme révolutionnaire, interprété par un militant antifranquiste espagnol, une conception historique qui a la fin comme schème et non plus le retour.

Cette réactualisation du drame historique qu'était, pour le poète et cinéaste, le récit évangélique, est en outre indissociable de son caractère politique : elle se fait au moment où il commence à prendre conscience de la précarité de ce monde paysan, alors même que la « disparition des lucioles a déjà commencé », et dont il est à mettre au crédit des recherches démartiniennes d'avoir, en relançant cette « question méridionale » chère à Gramsci, contribué à alerter l'opinion, du moins intellectuelle, sur l'urgence de cette problématique. En réactualisant ainsi le drame évangélique dans les terres arides, archaïques et « préhistoriques » (au sens gramscien, précisément) du Sud de l'Italie, Pier Paolo Pasolini leur confère donc une double fonction, historique et émancipatrice, tout comme il rétrocède aux masses paysannes qui les habitent un double serment, à la fois messianique et révolutionnaire : celui d'une venue prochaine du règne divin qui, comme chez Walter Benjamin[54], doit être envisagé avec son expression sécularisée d'une fin de la société de

---

52 Ernesto DE MARTINO, *La Fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 122. Voir aussi p. 346.

53 *Ibid.*, p. 201.

54 Voir par exemple Michael LÖWY, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, pp. 78-79.

classes[55] – *L'Évangile* pasolinien, à mon sens, est effectivement exemplaire d'un marxisme eschatologique où « lutte de classe et messianisme s'entretiennent et se réactivent mutuellement[56] ».

* *
*

Ce qui est en jeu, dès lors, dans cette période inaugurée dès la fin des années cinquante et le début des années soixante, par le biais notamment de cet ensemble de réflexions autour de l'apocalypse et de la question atomique – où l'eschatologie, plus que jamais après les terribles événements meurtriers de la première moitié du XX[e] siècle, est devenue cette catégorie politique d'interprétation du sens de l'histoire –, n'est rien d'autre, au fond, que cette urgente question arendtienne des capacités qui peuvent rester à l'homme pour *faire monde*, pour continuer, malgré les menaces, à trouver cette énergie éthique et culturelle, communautaire, permettant d'élaborer un monde commun, partageable, intelligible et habitable.

Ce que la dernière grande enquête démartinienne devait mettre au jour, c'est que la question de la fin du monde et de l'apocalypse, psychopathologique ou culturelle, ne concerne plus seulement les classes populaires et subalternes ou les peuples colonisés, entrés en crise de catatonie, de présence ou de possession, et plus seulement les individualités existentialistes hantées par le néant : c'est l'ensemble de la population mondiale qui est entrée dans une situation apocalyptique nouvelle, paradoxalement caractérisée par son défaut eschatologique. La fin du monde désormais promise aux êtres humains, en effet, ne s'appréhende plus sous la forme de la parousie ou du Jugement dernier chrétiens – cette ouverture temporelle « capable d'interrompre ici et maintenant le temps profane[57] » –, ni sous la forme ma-

---

55 Voir Loïc MILLOT, « Penser l'Église catholique avec l'émancipation politique du sous-prolétariat. *L'Évangile selon Matthieu* (1964) de Pier Paolo Pasolini », *ThéoRèmes* [en ligne], n°10, 2017, consulté le 26 mars 2016. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/theoremes/901>.

56 Daniel BENSAÏD, *Walter Benjamin. Sentinelle messianique*, Paris, Plon, 1990, p. 41-42.

57 Giorgio AGAMBEN, *Le Temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains* (2000), trad. J. Revel, Paris, Payot & Rivages, 2004, p. 128.

térialiste d'une mise à terme révolutionnaire de la société bourgeoise. Pas de rédemption universelle ou de libération décisive, donc, pas non plus d'apparition ultime de la vérité, mais une fin irrévocable, un terme général qui engage aussi bien l'existence présente des hommes que tout ce qu'ils ont construit par le passé (histoire, traditions culturelles, mémoire, etc.) :

> Mais cela signifie aussi, affirmait en effet Günther Anders, que nous, en tant qu'*humanité*, sommes "tuables". Et "l'humanité" ne veut pas dire uniquement l'humanité disséminée sur les grands espaces de notre globe, mais aussi l'humanité qui a traversé les âges. Car, si l'humanité d'aujourd'hui est tuée, alors celle qui *fut* mourra avec elle ; et l'humanité à venir également. L'humanité *qui fut*, puisque sans personne pour s'en souvenir il n'en restera rien ; et l'humanité à venir, car, s'il n'y a plus ni aujourd'hui ni demain, aucun lendemain ne pourra devenir un aujourd'hui.[58]

Plus que jamais, donc, les traditions culturelles et les forces du passé, auxquelles un certain pan de l'anthropologie européenne, inspirée par le marxisme de Gramsci notamment, avait offert le rôle politique de manifestations d'une résistance ou d'une reprise d'initiative, sont en danger : la « disparition des lucioles » pasolinienne, en 1975, venait ainsi en circonscrire l'échec et la disparition perçue comme définitive. Avant cela, c'est à la tâche de « sauver le passé » que Pasolini avait assigné le marxisme, et, partant, le phénomène révolutionnaire de la lutte des classes. À la manière de Walter Benjamin qui voyait dans la révolution ce geste de tirer le frein d'alarme pour stopper la marche mortifère de la locomotive du progrès, ce n'est pas un saut en avant mais un retour « en arrière » que diagnostiquait Pasolini, afin de transformer la « culture de la pauvreté » en « culture communiste[59] ». Il s'agissait au fond de stopper et de refuser le « développement », conçu comme modèle uniquement bourgeois capable de mener au pire (la bombe atomique, encore une fois, en est l'image exemplaire) par l'avènement d'une « réces-

---

[58] Günther ANDERS, « "Hors-limite" pour la conscience. Correspondance avec Claude Eatherly, le pilote d'Hiroshima » (1959-1961), trad. F. Cazenave et G. R. Veynet, *Hiroshima est partout*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 323.

[59] Pier Paolo PASOLINI, « Notes pour un poème en méridional », *La Nouvelle Jeunesse. Poèmes frioulans 1941-1974*, trad. P. di Meo, Paris, Gallimard, 2003, p. 279.

sion », capable de rendre aux hommes leur humanité[60] – une forme de misère humaniste dont le modèle a été fourni par l'Évangile des chrétiens, et qu'il s'agit donc d'actualiser dans une perspective marxiste et communiste.

Les multiples diagnostics sur l'aspect véritablement apocalyptique de la situation, en effet, ne laissent aucun doute : pour cette communauté intellectuelle et artistique, les années soixante et soixante-dix ont été une période où la révolution politique devait s'accomplir en même temps que le salut, bien souvent entendu au sens religieux, des peuples subalternes mais aussi de l'ensemble de la population mondiale : il en va de la survie même de l'humanité. Car la destruction des modes culturels ou rituels de réintégration des moments critiques, tout comme celle des formes folkloriques ou religieuses de résistance à l'oppression capitaliste se double d'une autre destruction potentielle : l'annihilation nucléaire de l'humanité tout entière. La nouvelle situation philosophique, eschatologique – et, au fond, théologique – à laquelle l'existence même de la bombe atomique soumettait la culture occidentale, que De Martino avait parfaitement bien ressaisie dans ses dernières notes de travail, agit donc bien, au fond, comme l'exemplification explicite ultime de ce grand processus d'annihilation par homologation capitaliste, que Pasolini avait métaphorisé par son image « poético-littéraire » : à la faible lueur éteinte des lucioles répond le grand soleil radioactif qui scintilla sur Hiroshima et Nagasaki. Comme Günther Anders devait, quant à lui, s'en aviser, l'humanité contemporaine se voyait ainsi plongée au cœur d'un danger apocalyptique qui, « bien qu'il ne se présente guère sous les habits d'une langue religieuse, est incomparablement plus sérieux que les risques d'apocalypse antérieures ne l'ont été[61] », puisque l'homme possède désormais les moyens omnipotents de le produire – et de le réaliser.

Ce n'est donc plus seulement de façon métaphorique, sociale, politique ou économique que la révolution doit mener à la libération, et à la victoire sur la classe bourgeoise : c'est désormais, tout simplement, une question de vie ou de mort, déplacée à l'échelle globale de la civilisation et de l'humanité. Si Walter Benjamin avait offert sa raison philosophique à ce paradigme historico-esthétique de

---

[60] *Id.*, « Notes pour un poème en lapon », *ibid.*, pp. 274-275.

[61] Günther ANDERS, « L'obsolescence de la modernité », *op. cit.*, p. 406.

résistance qui engage la révolution à regarder non vers l'avant d'un futur téléologique victorieux, mais vers l'arrière d'étincelles résistantes du passé, c'est encore lui qui avait eu cette intuition terrible où l'échec des soulèvements à venir marquerait également la fin de tout. Dans un court texte de 1926, l'auteur des *Thèses sur le concept d'histoire* avait en effet déjà relié la question politique de la lutte des classes à celle, eschatologique, de la destruction de l'humanité.

Pour Benjamin, présenter la lutte des classes comme un combat dont l'issue serait forcément l'émergence d'un vainqueur et d'un vaincu signifiait dissimuler les enjeux véritables « sous un voile romantique[62] » : que la classe bourgeoise triomphe ou succombe, elle est, quoi qu'il arrive, condamnée à disparaître ou à décliner en raison de ses fatales contradictions internes – c'était déjà ce qu'affirmaient Marx et Engels, notamment dans le *Manifeste* de 1848. Ce qui importe, donc, ce n'est pas tant que la bourgeoisie (ou le capitalisme, son ultime avatar) soit vaincue, puisqu'il est inexorable qu'elle s'offrira, malgré tout, les moyens de sa disparition, mais bien qu'elle soit vaincue avant qu'elle ne s'auto-détruise elle-même et, dans le même temps, la civilisation entière. La question fondamentale, ainsi, n'est pas tant l'issue du combat – la défaite de la bourgeoisie – que la capacité des protagonistes résistants – au premier chef desquels se trouve la classe prolétarienne, dont Marx en avait même fait la mission historique et eschatologique – à triompher avant l'issue fatale. Il s'agit donc moins d'espérer la défaite de la bourgeoisie que de tout mettre en œuvre pour stopper sa marche triomphale vers le progrès ; et la réponse à cette question, selon Benjamin, « décidera de la survie ou de la fin d'une évolution culturelle trois fois millénaire[63] ».

À mon sens, il faut voir dans la nouvelle situation apocalyptique moderne la réalisation de cette implacable intuition : par la création de la bombe atomique, dans laquelle Günther Anders devait voir l'achèvement d'une raison techniciste et rationnelle d'auto-destruction inscrite, en creux, dans le principe même de la pro-

---

[62] Walter BENJAMIN, « Avertisseur d'incendie » (1926), *Sens unique*, *op. cit.*, pp. 192-193.

[63] *Ibid.*, p. 193.

duction capitaliste[64], la bourgeoisie aurait en même temps créé le moyen de sa propre annihilation. Une révolution victorieuse ne devra donc pas viser simplement l'émancipation politico-économique d'une classe sociale en particulier, mais plutôt tendre à empêcher que la bourgeoisie n'entraîne l'humanité tout entière dans sa chute. Déjà, avec Benjamin, ce qui est en jeu dans le processus historique de la lutte des classes n'est rien de moins que la survie du monde, puisqu'il relie la fin de la classe bourgeoise à un moment historique, déterminé par les évolutions de la science et de la technique dans les domaines de la chimie et de la guerre, au-delà duquel l'humanité se trouvera définitivement condamnée :

> L'histoire ignore le mauvais infini qu'on trouve dans l'image de deux guerriers en lutte perpétuelle. […] Et si l'élimination de la bourgeoisie n'est pas accomplie avant un moment presque calculable de l'évolution technique et scientifique (indiqué par l'inflation et la guerre chimique), tout est perdu.[65]

Jamais la tâche historique et eschatologique que Marx avait originellement confiée au prolétariat et, par extension, à l'ensemble des classes opprimées, n'avait ainsi semblé si urgente et actuelle. Car l'acte de libération et d'émancipation que se doit d'accomplir la lutte des classes n'engage plus seulement l'avenir d'une classe sociale en particulier ou la rédemption socio-économique du monde : plus profondément, il implique également le destin de l'humain tout entier. Le caractère élégiaque, pessimiste ou apocalyptique que laissent voir ces divers diagnostics, proférés par tout un pan d'intellectuels ou d'artistes européens, nourris d'une vision marxiste hétérodoxe de la société (de Pasolini à De Martino, en passant par Günther Anders) s'explique certainement, à mes yeux, par le fait qu'ils ont eu, au-delà

---

64 Voir Günther ANDERS, « L'obsolescence des produits » (1958), *L'obsolescence de l'homme, t. 2. Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle*, *op. cit.*, pp. 43-58.

65 Walter BENJAMIN, « Avertisseur d'incendie », *op. cit.*, p. 193. Voir aussi *Id.*, « Les armes de demain. Batailles au chloracétophénol, au chlorure de diphénylarsine et au sulfure d'éthyle dichloré », *Romantisme et critique de la civilisation*, trad. C. David, A. Richter, Paris, Payot, 2010, pp. 107-111, où, dans les considérations benjaminiennes sur les nouveaux moyens d'armement chimique apparus dès la Première Guerre mondiale, « que l'imagination humaine refuse de […] suivre » et où disparaît « l'un des fondements les plus solides du droit des gens » se lisent une préfiguration de ce constat eschatologique, mais aussi de ce que Günther Anders dira plus tard à propos de la « honte prométhéenne ».

des habituels rapports de domination socio-économiques, la prégnante conscience d'un moment impérieusement critique pour l'espèce humaine.

Ce paradigme de résistance, que j'ai tenté de présenter, devait ainsi connaître une destinée particulière : au moment de ce danger brûlant, il se voit engagé à sauvegarder le passé pour également sauver l'avenir. D'où la relation intime que certains cinéastes, communistes et marxisants, ont souhaité tisser avec cet autre grand *eschaton* salvateur que fut le message de salut proposé par l'Évangile aux chrétiens, et ses différentes manifestations rituelles ou iconographiques : lorsque le communisme, à l'heure où, plus que jamais, la révolution qu'il s'offre pour tâche de mener doit aussi conduire au salut des peuples, se rêve comme la sécularisation d'un christianisme primitif idéalisé ; quand il s'agit d'opposer à la crise d'une société capitaliste, destructrice et génocidaire, dans le même temps, la sacralisation plastique de communautés en danger, la survivance de leurs outils de lutte centenaires, figuratifs, rituels et anthropologiques, et la transfiguration du processus révolutionnaire ; lorsqu'enfin, alors même que l'homme s'est fait l'égal des dieux et là où la libération promise par le drame évangélique a échoué, c'est à la révolution communiste d'en reprendre la charge pour conduire à une victoire plus que cruciale.

C'est avec un dernier cinéaste, déjà rapidement mentionné plus haut, que je souhaiterais conclure cette étude du versant messianique qui a été l'une des réponses offertes par certains marxistes, à l'ombre de l'apocalypse sans *eschaton* de la modernité occidentale, à notre aporie théologico-politique. J'ai déjà eu l'occasion de mentionner ce stigmate chrétien qui soudain, dans *Psaume rouge* (1972), apparaissait au beau milieu d'un soulèvement réprimé ; chez Miklós Jancsó, en effet, la question politique de la révolution a souvent été pensée en compagnie du destin sacrificiel, messianique et eschatologique qui fut celui du Christ – et c'est dans son œuvre qu'à mon sens est repérable la fusion la plus intime du communisme et du christianisme, tout comme l'achèvement ultime de cette eschatologie socialiste, inaugurée par Marx, et terriblement urgente à l'heure de l'insidieuse apocalypse négative de la civilisation bourgeoise.

4) Des stigmates, des linceuls et du sang : du messianisme révolutionnaire dans l'œuvre de Miklós Jancsó

> Enjolras se courba, souleva la tête du vieillard, et, farouche, le baisa au front, puis, lui écartant les bras, et maniant ce mort avec une précaution tendre, comme s'il eût craint de lui faire du mal, lui ôta son habit, en montra à tous les trous sanglants, et dit : – Voilà maintenant notre drapeau.
>
> — Victor HUGO, *Les Misérables* (1862)

Dans le second chapitre de cette étude, j'ai pu mentionner la manière dont la « trilogie romaine », réalisée par Pier Paolo Pasolini entre 1961 et 1963, avait travaillé notre aporie théologico-politique en choisissant la voie christologique d'un anachronisme esthétique et politique capable de réparer, dans une sacralité paradoxale, la menace pesant sur des communautés pauvres et opprimées[1]. Un autre cycle de trois films, réalisés en Hongrie, un peu plus tard, entre 1968 et 1972, a également explicitement posé cette question et tenté d'y répondre, en choisissant un chemin christologique similaire, quoique plus précisément axé, à mon sens, sur la volonté d'amalgamer très intimement les destinées sacrificielles, mais aussi providentielles et messianiques, du Christ et du prolétariat. Cette volonté n'a pas manqué de laisser subsister quelques problèmes d'images qui sont à lire, je crois, comme la traduction plastique du rôle eschatologique qui a pu parfois être offert, encore au tournant des années soixante-dix, au programme révolutionnaire du communisme.

Miklós Jancsó naît en 1921, d'un père hongrois d'origine transylvanienne et d'une mère roumaine, dans la petite ville de Vác, sur les bords du Danube – à

[1] Voir Xavier VERT, « Image dialectique et contamination dans *La Ricotta* de Pier Paolo Pasolini », *Images Re-Vues* [en ligne], hors-série n°2, 2010, consulté le 10 mars 2016. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/284.

l'époque hongroise, cette localité appartient aujourd'hui à la Roumanie. C'est dès l'enfance, donc, qu'il se voit mis au contact de problématiques tournant autour des questions de l'identité, des minorités et des majorités nationales. De fait, lors de ses études de droit à l'université de Kolozsvár (de nos jours : Cluj), c'est une autre voie qui va le passionner : l'art, d'abord, mais surtout l'ethnographie, deux disciplines qui devaient marquer fortement sa formation intellectuelle ainsi que, bien entendu, son cinéma futur[2].

C'est ainsi que Jancsó devait participer, dans les équipes dirigées par l'écrivant Zsigmond Móricz, à la collecte de matériaux folkloriques dans les campagnes hongroises (principalement des chants), en tant que membre d'une patrouille d'éclaireurs spécialisée dans les chansons et les mélopées villageoises[3]. De ces expériences ethnographiques aux côtés de Móricz, première figure tutélaire, Jancsó va recevoir cette double inflexion que j'ai déjà relevée pour un certain pan du marxisme italien, dès la fin des années cinquante : une réflexion politique nourrie par le rapprochement avec les classes paysannes et ouvrières et leurs mouvements populaires, et une vigilance anthropologique soutenue pour le catalogage, la sauvegarde ou l'adaptation de leurs coutumes culturelles, folkloriques ou religieuses.

Mobilisé à la fin de la Seconde Guerre mondiale, il est brièvement fait prisonnier par l'armée soviétique en 1944 ; une captivité qui ne durera seulement quelques mois et de laquelle il reviendra communiste, s'y étant forgé une vision du monde marxiste qui l'incita, dès son retour au pays, à s'engager dans les luttes politiques de l'immédiat après-guerre hongrois. C'est l'époque euphorique où la Hongrie voit des milliers de jeunes, libérés des affres de la guerre, s'engager sous la bannière communiste pour donner libre cours à leurs désirs de transformation du monde. Les lieux où s'affirmaient, avec le plus de force et d'intensité, cette volonté d'apprentissage politique et de lutte sociale pour l'amélioration des sociétés, véritable spécificité hongroise, étaient ce que l'on appelait les « Collèges populaires », sortes de réseaux d'éducation à l'usage des jeunes ouvriers et paysans, où ces der-

---

[2] J'emprunte ces données biographiques à Émile BRETON, *Miklós Jancsó. Une histoire hongroise*, Crisnée, Yellow Now, 2015, pp. 11-12.

[3] Voir Robert BÁN, « Le chemin jusqu'à *Mon chemin* », *Études cinématographiques*, n°104-108, 1975, p. 35.

niers pouvaient se réunir, apprendre et agir. Jancsó, alors âgé d'une vingtaine d'années, se trouva au cœur de ce moment historique de libération et de bouillonnement socio-politique : il fut d'abord chef de section, puis directeur de l'un de ces Collèges[4].

C'est au cours de cette période qu'il entre en contact avec des collégiens issus de branches artistiques, puis qu'il commence des études de cinéma : en 1944 ou 1945 (la date exacte varie selon les sources), il entre à l'Institut hongrois du cinéma que vient tout juste de fonder Béla Balázs. Entre 1945 et 1963, Jancsó réalise un grand nombre de films documentaires, dont je n'ai pas réussi à retrouver la trace, mais, apparemment, pour la plupart sous-tendus par cette double prépotence anthropologique (ces films documentent et retracent certaines pratiques folkloriques paysannes et populaires) et politique (ces films sont encore typiques du réalisme socialiste, comme *Aux abords de la ville*, mais n'en évoquent pas moins « le monde et le système d'oppression où se trouve immergé le *proletkult* […], où les images de la misère des prolétaires, de l'oppression capitaliste et du mouvement ouvrier révolutionnaire[5] » se succèdent).

Durant ces années où Jancsó poursuit sa formation cinématographique et intellectuelle, la Hongrie connaît un ensemble de bouleversements où les espoirs nourris lors de la période des Collèges populaires se voient très rapidement déchus : de 1945 à 1949 est installée la Deuxième République de Hongrie, avant que les staliniens ne prennent peu à peu le pouvoir et que ne soit proclamée la République populaire de Hongrie le 20 août 1949. Mátyás Rákosi, leader du Parti Communiste hongrois, installe à grands renforts de purges et de répressions politiques une très lourde autorité sur le pays ; les problèmes économiques (crise agraire, affaissement progressif des moyens de production) vont croissant et la révolte du peuple hongrois gronde, si bien que Rákosi se voit contraint, par le gouvernement soviétique, de céder sa place à Imre Nagy en juillet 1953.

---

4 Sur l'expérience des Collèges populaires dans la formation intellectuelle et artistique du jeune Jancsó, voir *ibid.*, pp. 36-37.

5 *Ibid.*, p. 39.

C'est ensuite Ernő Gerő qui prend le pouvoir en juillet 1956, et sa continuation de la politique autoritaire n'empêchera pas l'insurrection populaire d'éclater : le 23 octobre 1956, la foule rassemblée à Budapest découpe les armoiries communistes du drapeau hongrois, une statue de Staline est renversée, des armes sont distribuées à la foule et les premiers coups de feu éclatent. Dans la nuit du 24, à la demande de Gerő, les chars soviétiques entrent dans la capitale hongroise et prennent le contrôle de la ville. Imre Nagy est restitué et demande au peuple de rendre les armes. Le 4 novembre a lieu l'assaut final par l'Armée Rouge et l'insurrection est noyée dans le sang. János Kádár, qui avait fondé un contre-gouvernement resté fidèle à l'Union Soviétique, est proclamé chef du parti – il dirigera le pays jusqu'en 1988. Puis, à partir du début des années soixante, la Hongrie voit s'ouvrir une période de très relative libération[6].

C'est par cette dialectique historique entre espoirs nourris puis déchus, entre la foi dans l'essor du communisme et sa trahison par les gouvernements officiels (dont la période 1944-1956 n'est au fond que la manifestation la plus récente – c'est au moins depuis 1919, l'éphémère République des Conseils de Béla Kun et sa prétendue « terreur rouge » que la Hongrie connaît ce destin contrarié), que Miklós Jancsó devait se faire une conception de l'histoire nourrie par la mémoire des victimes historiques et des attentes réprimées. Toute sa filmographie fictionnelle, en effet, peut être vue comme une tentative de tirer les leçons de ces terribles traumatismes de l'histoire hongroise, et, dans une optique éminemment benjaminienne, toujours, d'y déceler les éléments utopiques capables d'illuminer un présent sans cesse en crise :

> Là où le passé a accumulé tant de problèmes graves, écrit effectivement sa collaboratrice Yvette Biró, il est impossible de traiter l'histoire comme un passé définitivement clos. Là, elle se continue dans le présent, ses forces agissent et ne cessent de s'immiscer dans notre sort. Le présent ne peut donc être expliqué sans

---

[6] Sur ces données historiques, voir François FEJTÖ, *Histoire des démocraties populaires, t. II. Après Staline (1953-1969)*, Paris, Éditions du Seuil, 1969 ; pour leur effets sur l'industrie cinématographique hongroise, voir Mira et Antontin LIEHM, *Les cinémas de l'Est. De 1945 à nos jours* (1977), trad. M. Euvrard, C. Fournier, Paris, Éditions du Cerf, 1989.

> analyse approfondie du passé ; inversement, rien ne sert d'évoquer le passé si cela ne mène à percevoir son rayonnement jusqu'à nos jours.[7]

Toutes les étapes de la filmographie jancsienne reprendront donc, un à un, chacun des jalons de cette traumatisante histoire et ses cortèges de victimes aux espérances déçues – de la révolte hongroise de 1848, réprimée dans le sang (*Les Sang-Espoir*, 1965) à celle de 1956 (*Cantate*, 1963), en passant par les divers actes de la répression contre-révolutionnaire, qu'il s'agisse des insurgés bolchéviques de 1918, massacrés par les soldats fidèles au tsar (*Rouges et Blancs*, 1967) ou de la purge successive à l'échec de la République des Conseils de 1919 (*Silence et cri*, 1968) –, mais non sans jamais oublier d'en pointer les survivances dans l'époque actuelle, dans un mouvement dialectique que Jean-Pierre Jeancolas a parfaitement résumé :

> Depuis vingt-cinq ans, les Hongrois questionnent l'histoire en sachant d'où ils partent. Le cinéma d'histoire, qu'il évoque 1848, 1919, 1950 ou avant-hier est toujours d'abord un cinéma de l'aujourd'hui. Quand Miklós Jancsó, qui plus que tout autre se méfie des pièges tendus par la mise en scène, ou la mise en spectacle, d'une histoire reconstituée […], parle aux Européens des mouvements d'étudiants qui investissaient les collèges hongrois après la Seconde Guerre mondiale, ou des révoltes de paysans […] au début du siècle, il est d'abord un homme de 1968 ou de 1972 qui s'interroge sur le poids de l'idéologie sur la conscience de ses contemporains.[8]

La véritable carrière de cinéaste de Jancsó commence donc en 1963 avec *Cantate*, film dont le titre évoque la *Cantate profane* de Béla Bartók, dont le cinéaste, durant sa formation intellectuelle, avait appris à adapter les principes ethnomusicologiques de recherche folklorique pour le théâtre et le cinéma[9] : un jeune chirurgien en pleine crise existentielle, Ambrus, réalise l'imposture qu'est son existence lorsque l'un de ses collègues plus âgés, proche de la retraite et qu'il méprise, parvient à sauver une patiente. La première partie du film, urbaine, est une critique déguisée des régimes communistes autoritaires sous l'égide de Moscou, et une évo-

---

[7] Yvette BIRÓ, *Jancsó*, Paris, Éditions Albatros, 1975, p. 55.

[8] Jean-Piette JEANCOLAS, *Cinéma hongrois 1963-1988*, Paris, Éditions du CNRS, 1989, p. 54.

[9] Voir Robert BÁN, *art. cit.*, p. 36.

cation métaphorique de l'insurrection réprimée de 1956 : Jancsó y explore en effet, dans un style et une mise en scène typiques des nouvelles vagues de la modernité cinématographique européenne du début des années soixante, la vanité des cercles intellectuels et artistiques qui se formaient à ce moment-là à Budapest.

[fig. 416-417] Miklós Jancsó, *Cantate* (Photogrammes, Hongrie, 1963)

C'est dans la seconde partie du film que se devine ce qui sera l'une des caractéristiques principales du cinéma jancsien : Ambrus retourne dans le village de son enfance, comme le moyen d'une déconnexion radicale de la rationalité urbaine et d'un ré-apprentissage des anciennes valeurs oubliées. Jancsó y approfondit le gouffre existant entre le monde rural et ses vertus traditionnelles, et l'univers urbain, tissé de morgue intellectuelle et de progressisme superficiel. C'est surtout la formidable apparition, dès ce premier film de fiction, de la plaine hongroise **[fig. 416-417]** ; et de l'horizon métaphysique infini de cette *puszta* qu'il ne devait plus quitter, et qui devait devenir le décor privilégié de tous ses films ultérieurs.

Vient ensuite *Mon chemin*, en 1965, récit en partie autobiographique qui suit les pérégrinations du jeune József, un soldat hongrois fait prisonnier par les soviétiques à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. C'est un jeune militaire russe, Kolya, qui est chargé de le surveiller dans un camp de prisonniers où se mêlent joyeusement anarchistes hongrois, occupants nazis et soldats soviétiques déserteurs. Mais le film va se pencher moins sur les contingences ou les faits historiques – rien ne nous est vraiment dit des enjeux qui s'articulent entre les différents camps en

présence – que sur la documentation et l'exploration des relations humaines : József et Kolya vont peu à peu tisser une amitié très forte, au-delà des barrières nationales et des statuts sociologiques, des langues et des devoirs respectifs.

[fig. 418-423] Miklós Jancsó, *Mon chemin* (Photogrammes, Hongrie, 1965)

Le film apparaît alors très différent de la symbolique, quelque peu hermétique, qui se mettra ensuite en place dans le cinéma jancsien, en se plaçant principalement sur le terrain du réalisme : le spectateur est invité à suivre les multiples activités concrètes, patiemment décrites, d'abord des prisonniers dans le camp (baignades attentivement surveillées, tours de garde des soldats soviétiques, etc.), puis du quotidien des combattants durant les dernières heures de la guerre (trouver des vêtements, les faire désinfecter, rechercher de la nourriture ou du lait, chasser

des grenouilles, etc.), et, enfin des troupes de réfugiés qui tentent de rejoindre leur contrée natale. *Mon chemin* n'est pas sans suivre, du reste, une voie humaniste plutôt idéaliste que l'on ne retrouvera plus beaucoup, par la suite, chez Jancsó, lorsque l'amitié entre József et Kolya sera si forte que le Hongrois refusera la porte de sortie tendue par des compatriotes, de peur que son camarade russe n'ait à en pâtir.

Une séquence cependant, au sein de ce régime réaliste voire parfois naturaliste, offre à mon sens une clé de compréhension et l'indice d'une dimension secrète du cinéma jancsien. Lors de leurs errances dans la plaine, les deux jeunes soldats découvrent une église en ruines, dans un ancien parc aux airs de jardin traditionnel à la française, peuplé de statues classiques défraîchies. De ce glorieux passé rendu obsolète par le terrible présent de la guerre, les deux hommes, à première vue, semblent n'avoir que faire : ils rient, comme des enfants, se moquent peut-être de ces « jolies » sculptures et vagabondent tout autour d'elles. Ils ne vont pas moins accomplir ici, sans doute inconsciemment, un ensemble de gestes rituels auxquels certaines cultures religieuses ont offert un rôle providentiel essentiel : ôtant sa veste militaire sombre, József en vêtit l'une des statues, la lui passant sur ses blanches épaules de stuc **[fig. 418-423]**.

On doit à Marlène Albert-Llorca d'avoir consciencieusement et patiemment étudié des rituels similaires du Nord de l'Espagne (mais que l'on retrouve, à des degrés divers, dans d'autres aires géographiques, en Italie et en France, ainsi que pour d'autres époques et d'autres civilisations – le rituel est également attesté en Grèce antique[10]) où les habitants de quelques villes habillent leurs statues de « vierges miraculeuses ». Ces pratiques dévotionnelles, signe d'une intense et dynamique piété populaire, permettent tout à la fois d'élargir ou de redessiner la topographie politique locale et de solidifier les liens communautaires de certaines sociétés. Car ces statues de Vierges locales, souvent assimilées par ailleurs à des reliques dont le créateur ne serait autre que saint Luc, revêtent tout d'abord une éminente « fonction identitaire » : il y a un « processus d'individuation » qui fait que la Vierge de chaque communauté ne peut s'instituer qu'à l'aune d'un en-

---

[10] Voir Joachim MENANT, « Le Panthéon assyro-chaldéen. Les Beltis », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 8, 1883, p. 492 ; et Quatremère DE QUINCY, *Le Jupiter olympien*, Paris, Didot Frères, 1815, p. 8.

semble de manipulations rituelles et collectives qui la transforment en *la* statue de la ville ou de la région et, ainsi, lui permettent de pouvoir cristalliser l'identité, mais aussi l'unité de toute une communauté[11].

Le geste d'habiller une statue revêt ensuite une dimension remarquablement communautaire : parce qu'ils la parent de leurs propres habits, de vêtements ou d'étoffes qu'ils ont eux-mêmes confectionné, les habitants la singularisent, se l'approprient et participent ainsi à en faire l'emblème symbolique de leur groupement, capable dès lors de solidifier le tissu social tout comme les liens collectifs qui unissent les groupes entre eux – « Rassemblant les dons des habitants, la Vierge peut dès lors donner corps à la ''communauté imaginée''.[12] » Relevant l'universalité de ce phénomène dans la vie culturelle et religieuse des peuples de l'humanité entière, et remarquant en outre sa très féconde utilité « pour la compréhension du comportement humain et des objets artistiques », Richard C. Trexler en a quant à lui découvert la dimension apotropaïque et sotériologique : en Espagne, toujours, les manteaux et les vêtements antérieurement portés par d'importantes statues de culte, ont souvent été utilisés pour couvrir les personnes à l'agonie, d'abord pour leur offrir une chance de guérir, mais également, lorsque ceci n'aboutissait pas, pour permettre que leur passage vers la seconde vie se fasse sous l'autorité propitiatoire d'une protection sacrée[13].

Il ne s'agit pas de dire qu'à ce moment du film, József et Kolya ont conscience qu'ils accomplissent une action rituelle capable de guérison symbolique et de ressoudage communautaire, à l'heure où la guerre se termine, où les villes doivent être reconstruites et les liens entre communautés recomposés (la statue précédemment habillée, par ailleurs, terminera au sol, brisée en plusieurs morceaux – épilogue innocemment sacrilège d'un rituel religieux inconscient). Il s'agit de voir dans cette séquence l'indice que le cinéma de Miklós Jancsó saura se rendre attentif à des gestes de religiosité archaïque en mesure de pouvoir engager, en temps de

---

11 Marlène ALBERT-LLORCA, *Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 132-133.

12 *Ibid.*, p. 121.

13 Richard C TREXLER, « Habiller et déshabiller les images : esquisse d'une analyse », trad. J. Wirth, dans Françoise DUNAND, Jean-Michel SPIESER, Jean WIRTH (dir.), *L'image et la production du sacré*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, pp. 195-198.

crise, la sauvegarde des groupes humains et le tissage des relations collectives qui offrent un sens à l'existence de l'espèce.

**
*

Vient ensuite *Les Sans-espoir*, en 1966, œuvre tragique sur la révolution de 1848 réprimée dans le sang, sur la traque et l'enfermement des paysans insurgés, sur les ignobles outillages mis en place par le pouvoir du comte Ráday pour briser les hommes et leurs espoirs[14]. À partir de ce film, Michel Estève[15] a proposé de voir dans le cinéma de Miklós Jancsó la poursuite cyclique d'un certain nombre de thématiques – voire d'obsessions – diverses : un cycle de la couleur (*Ah, ça ira !* ; *Agnus Dei*, 1971 ; *Psaume rouge*) s'opposerait à un cycle du noir et blanc (*Les Sans-espoir* ; *Rouges et Blancs* ; *Silence et cri*) ; un cycle de la révolution réprimée ou « meurtrie » (*Rouges et Blancs* ; *Silence et cri* ; *Agnus Dei*) se verrait confronté à un cycle de la révolution victorieuse ou « triomphante » (*Ah ! ça ira* ; *Psaume rouge*) ; ou encore, un cycle de l'individu isolé (*Les Sans-espoir* ; *Rouges et Blancs* ; *Silence et cri*) serait construit en miroir d'un cycle sur l'institution d'une communauté (*Ah ! ça ira* ; *Psaume rouge*).

C'est oublier que parmi tous ces films s'insèrent deux autres projets, *Sirokkó*, réalisé en 1969, sur le révolutionnaire d'extrême-droite Marko Lazar, et *La Pacifista*, un film de 1970, dirigé en Italie, dans lequel on retrouve Pierre Clémenti, sur les tribulations d'un jeune photographe en proie aux menaces d'un groupuscule terroriste – deux œuvres et deux sujets qui, certes, s'insèrent difficilement dans l'organisation cyclique élaborée par Estève. De sa partition de l'œuvre jancsienne, à partir des *Sans-espoir*, je préfère pour ma part conserver ce qu'il nomme le « cycle de la couleur » (*Ah ! ça ira*, 1968 ; *Agnus Dei*, 1971 ; *Psaume rouge*, 1972) et y voir une véritable trilogie, non parce que ces trois films se suivraient et seraient filmés en couleurs, mais parce qu'ils creusent la même thématique, tout en y offrant des ré-

---

[14] Voir Mira et Antonin LIEHM, *op. cit.*, pp. 399-400.

[15] Michel ESTÈVE, « L'espace, le mouvement et la figure du cercle (De *Les Sans-espoir* à *Psaume rouge*) », *Études cinématographiques*, n°104-108, *op. cit.*, p. 76.

ponses diverses. Cette thématique a à voir avec l'aporie théologico-politique que j'ai relevée à ce tournant des années soixante et soixante-dix : ces trois films se construisent effectivement sur l'interrogation des rapports entre le christianisme (les symboles et les rituels religieux) et le communisme (la révolution et le prolétariat).

Ah ! ça ira, donc, est réalisé en 1968 ; si le film entend traiter d'une époque révolue, la période du bouillonnement culturel et de l'optimisme politique des Collèges populaires, à la fin de la guerre, que Jancsó a très bien connue, il se voit également parasité par une agitation plus contemporaine, celle des luttes sociales de la fin des années soixante, notamment lors du printemps français ; la plupart des protagonistes du film sont habillés à la mode moderne des *sixties* et, parmi leurs slogans, il est possible de reconnaître ce cri de ralliement, très prisé par les révolutionnaires de mai 68, traduit en hongrois : « La révolution n'est qu'un début, continuons le combat. » Car, comme j'ai déjà pu le mentionner plus haut, et comme s'en était très bien avisé Jean-Louis Comolli, le référent historique du cinéma jancsien est toujours double : il fait référence à un moment historique passé pour mieux en traquer les « surdéterminations » à l'époque moderne[16].

Dans le film se rencontrent donc un moment-clé de l'histoire hongroise, la création, à la Libération, de ces Collèges populaires qui entendaient produire des conditions favorables aux études universitaires pour les fils d'ouvriers et de paysans, et un moment-clé de la biographie jancsienne. On y suit, l'espace d'une journée, la rencontre entre les étudiants de l'un de ces Collèges et les élèves d'un séminaire catholique. *Ah ! ça ira* condense ainsi, dans un temps relativement court, toute l'histoire de l'expérience des Collèges : d'abord, l'élan vers l'édification d'un socialisme victorieux, ouvert au dialogue, qui correspond à la période 1945-1956, soit de l'immédiat après-guerre jusqu'à l'intervention soviétique. Laci, héros révolutionnaire masculin du film et leader d'un groupe de jeunes étudiants communistes, se rend au séminaire voisin afin d'engager un essentiel débat avec les jeunes catholiques qui y résident. C'est un patient processus de dialogue qui s'instaure, dans le-

[16] Voir Jean-Louis COMOLLI, « Autocritique », *Cahiers du cinéma*, n°219, avril 1970, p. 43. Il faut également noter, dans le film, les chapeaux de papier, posés sur la tête des séminaristes qui refusent l'embrigadement, subtils rappels de la Révolution culturelle chinoise.

quel chaque camp s'observe et converse dans le but de formuler un véritable échange, émancipé des censures ou des endoctrinements.

Mais, à l'instar des espoirs de l'époque, très vite détruits sous le joug du gouvernement autoritaire de Rákosi, la méfiance combinée des autorités séminaristes, de la police et de la direction communiste orthodoxe mènera à la condamnation de l'action pacifique de Laci, débordé par sa base et remplacé par la plus dogmatique de ses consœurs, Judit. Celle-ci, avec le soutien des autorités communistes, remplace les débats enflammés par une série d'humiliations, de brutalités et d'autodafés de textes religieux, tandis que les séminaristes récalcitrants sont emprisonnés. Laci parviendra finalement à en faire libérer quelques-uns, mais il se verra forcé de démissionner. « Ainsi s'achève une journée, écrit Émile Breton, dans la mélancolie des beaux matins perdus. Car c'est bien […] en une journée que le film a ramassé l'expérience d'une génération, de la libération à la glaciation.[17] » Venus au départ pour libérer ceux qu'ils considèrent comme opprimés, les révolutionnaires se changent en oppresseurs, et les clivages parasitent chacun des groupes en présence. Si la révolution est célébrée, donc, ce n'est pas sans oublier une essentielle mise en garde quant à ses dérives ou à sa récupération politique, facteurs inévitables au vu de l'histoire hongroise.

> Pour nous, écrivait Jancsó en incluant son fidèle scénariste, Gyula Hernádi, la question fondamentale est de savoir comment on pourrait parvenir à une Révolution telle que la société ne se fige pas, et que ce soient toujours les simples gens – dirais-je les opprimés –, les prolétaires qui aient la force de créer un pouvoir qui leur appartient, un pouvoir qui ne soit jamais leur ennemi.[18]

Il s'agit donc, ainsi, de dénoncer les abus du stalinisme, coupable de tant de maux hongrois contemporains, pour militer plutôt vers un communisme à visage humain où le dialogue avec la religion tient une place de choix. La question qui est au cœur de ce travail, celle d'un marxisme capable de regarder en arrière, vers les

---

[17] Émile BRETON, *op. cit.*, p. 42.

[18] Miklós JANCSÓ, « *Ah ! ça ira* et la Révolution », *Les Lettres françaises*, 10 décembre 1969. Cité par Michel Estève, *art. cit.*, p. 97.

contenus les plus émancipateurs de la religion et de la liturgie chrétiennes, le film en effet va d'abord la poser explicitement, en paroles. Au moment où la section communiste pénètre dans le séminaire religieux pour engager le dialogue avec les étudiants séminaristes, c'est bien dans l'intention de poser trois axes fondamentaux comme bases pour le débat **[fig. 424-429]**. Le premier, « l'individu et l'histoire », suivi par la question attenante, « Quelle est la connexion entre l'individu et l'histoire ? », évoque bien sûr la place de l'homme dans le processus historique, et la problématique des rapports entre individu et société qui est l'une des pierres de touche du matérialisme historique.

[fig. 424-429] Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogrammes, Hongrie, 1969)

Le deuxième, « la familiarité du monde », aussitôt suivi par la précision « Le monde est-il reconnaissable ? », concerne quant à lui, à mon sens, cette question arendtienne par laquelle appréhender les produits du travail humain tout comme les rapports usuels qu'ils tissent avec l'univers habitable et familier[19] – cette idée

[19] Voir Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, *op. cit.*, p. 140.

d'une essentielle familiarité du monde, patiemment construite par les coutumes et les traditions, et toujours à consolider, qui est également au cœur de l'essai posthume démartinien sur les apocalypses culturelles. Le troisième, enfin, tient en trois simples mots et concerne directement la problématique qui m'aura ici occupé : « Christianisme et communisme », soit la possibilité, pour le mouvement révolutionnaire, d'un dialogue avec les structures religieuses.

[fig. 430-433] Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogrammes, Hongrie, 1969)

Cette possibilité, le film l'avait également questionnée figurativement, sur le plan de l'image et de la couleur, et ce dès ses premières minutes. C'est sur les berges de ce même bassin où, quelques films auparavant, József et Kolya avaient poursuivi de jeunes baigneuses, que le film commence. Sur les bords de ce lac artificiel, les jeunes étudiants communistes du Collège s'opposent à la vieille autorité des structures policières, militaires et religieuses qui tentent de les encercler ; mais ils le font selon une modalité nouvelle de lutte, inédite chez Jancsó, qui devait ensuite culminer avec *Psaume rouge* (1972) : c'est la danse et le chant qui viennent désormais prendre en charge l'expression collective de la *praxis*, la dynamique chorégraphique venant donner forme aux manifestations du désir révolutionnaire.

C'est en dansant en en chantant que, tout au long du film, les jeunes étudiants vont également manifester leur discours politique ; c'est par de tels chants-ballets qu'ils parviennent à résister, dès le prologue du film, au premier assaut

contre-révolutionnaire et anti-démocratique venu de l'extérieur de leur groupe ; le groupe ainsi « affronte ceux qui ne partagent pas sa "foi"[20] » **[fig. 430-433]**. Juste après cette première expression d'une résistance, les collégiens montent un peu plus haut dans la colline, vers le séminaire, et, toujours en chantant et en dansant, certains torse nu ou en maillots de bain, ils vont donner une forme visuelle et plastique explicite à l'essentielle aporie que, plus tard, ils soumettront par leur troisième axe de discussion à leurs camarades séminaristes : ce tissu écarlate qu'ils agitaient contre les oppresseurs, sorte de drapeau rouge fait ruban, c'est sur une grande croix de pierre, autour d'un crucifix qu'il vont l'accrocher – c'est la statue gris-sombre du Christ crucifié qu'ils vont entourer du drapeau rouge **[fig. 434-437]**. Les jeunes militants communistes du Collège populaire de *Ah ! ça ira* ont donc d'ores-et-déjà lié le destin de leur mouvement à celui du Rédempteur et de ses souffrances.

[fig. 434-437] Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogrammes, Hongrie, 1969)

Car en enveloppant ainsi le Christ sacrifié du drapeau rouge de leur soulèvement politique, ils ont contribué à créer une véritable « image dialectique » dans laquelle est rejouée cette assimilation entre Évangile et Révolution, qui fut notamment au cœur de l'appréhension populaire des révolutions françaises de 1789 à 1848, et que Jancsó a cru bon de réactiver pour cette fin des années soixante. Bu-

[20] Mira et Antonin LIEHM, *op. cit.*, p. 401.

chez avait pu voir dans la Révolution française l'accomplissement et la « conséquence dernière » du projet évangélique, car, selon lui, « l'idée révolutionnaire a un droit antérieur à tous les droits qui s'élèvent […] contre elle », précisément en tant que « fille » de la Religion[21]. Si la volonté politique devait ensuite l'emporter, la vénération religieuse n'a pas épargné le mouvement sans-culotte durant les années qui ont suivi 1789 : eux qui avaient été nourris au christianisme lui empruntaient ses références, savamment synchronisées par les autorités révolutionnaires, du reste, au culte nouveau de la Liberté qu'elles tentaient de mettre une place. Cette volonté culminera lors de la mort de Marat, enterré comme un martyr par les chefs de la Révolution, et vénéré comme un « Jésus révolutionnaire » par le peuple sans-culotte[22]. Cette dimension dévotionnelle et sacrificielle devait en effet se voir remobilisée avec le « culte des martyrs » :

> Le corps de Lepelletier, rapportait Louis-Sébastien Mercier, nu, livide et sanglant, montrant la très large blessure qui lui avait été faite, fut porté sur une espèce de lit de parade et promené lentement dans un très long trajet, accompagné de la Convention ainsi que de la Société des Jacobins. Celle-ci avait sa bannière, et surtout la culotte de Lepelletier encore toute dégoûtante de sang.[23]

Car c'est notamment à l'aune de la souffrance, du martyre et du sang versé que va être élaborée la dimension sacrificielle du combat révolutionnaire et l'aspect dévotionnel du culte rendu à ses combattants tombés. Antoine De Baecque a parfaitement rappelé l'importance capitale, pour le mouvement révolutionnaire, de l'exposition des marques du corps meurtri, censée participer d'une pédagogie pathétique et visuelle appelée à mettre en scène et à nourrir un message politique. De la même manière que, sur le crucifix, les plaies du Christ doivent rappeler au chré-

---

[21] Philippe Joseph Benjamin BUCHEZ, *Histoire parlementaire de la Révolution française*, Paris, Paulin Libraire, 1834, p. 9.

[22] Voir notamment Albert SOBOUL, « Sentiments religieux et cultes populaires pendant la Révolution : saintes patriotes et martyrs de la liberté », *Annales historiques de la Révolution française*, n°148, septembre 1957, pp. 193-213. Pour une analyse de cette question à l'aune esthétique de l'iconographie politique, voir évidemment le chapitre consacré au fameux tableau de Jacques-Louis David dans Carlo GINZBURG, *Peur révérence terreur. Quatre essais d'iconographie politique*, trad. M. Rueff, Paris, Les Presses du Réel, 2013, pp. 37-65.

[23] Louis-Sébastien MERCIER, *Paris pendant la Révolution (1789-1798)*, t. I, Paris, Poulet-Malassis Éditeur, 1862, pp. 175-176.

tien l'importance de son sacrifice, la vue des « saintes blessures » des martyrs de la liberté doit être le viatique d'une mémoire, à la fois politique et tragique, nécessaire pour évoquer l'image de la Révolution meurtrie mais toujours résistante – des pratiques héritées de la tradition chrétienne qui, de façon similaire, n'a jamais cessé d'exposer les restes de ses propres martyrs[24], et que la révolution allait ainsi remodeler autour d'un programme politique.

La mise en scène des meurtrissures du héros participe en effet d'un ensemble d'opérations symboliques impeccablement réglées : il s'agit d'abord de faire naître l'émotion, par cette scénographie dramatique où tous les républicains sont appelés à s'identifier aux corps blessés des martyrs ; ensuite, il s'agit de désigner l'ennemi par cette exposition tragique du complot contre-révolutionnaire, censée produire la justification vengeresse du processus violent de la révolte ; mais il s'agit, enfin, bien sûr, d'en appeler à une sacralité symbolique censée construire la gloire du martyr que le mouvement révolutionnaire s'occupera par la suite d'exalter[25]. Le sang du héros républicain martyrisé sera ainsi appelé à jouer un rôle crucial de libération et de salut ; il est donc analogue à celui que le Christ versa sur la Croix lors de sa Passion :

> Ton sang précieux, répandu sur la terre, est devenu une semence de vertus patriotiques, chaque goutte a produit au centuple. Ce sang chéri qui abreuve le sol de la liberté crie justice vers le ciel. Nous ne tarderons pas à le venger pleinement.[26]

Cette identification du sang révolutionnaire au sang christique participe évidemment d'un programme stratégique où le rappel du Calvaire chrétien permet de souligner la dimension messianique et eschatologique du projet révolutionnaire. La question du « salut par le sang », en effet, va être poursuivie et développée lors

---

[24] Sur cette question, voir par exemple Jean WIRTH, « Image et relique dans le christianisme occidental », dans Philippe BORGEAUD, Youri VOLOKHINE (eds.), *Les objets de la mémoire. Pour une approche comparatiste des reliques et de leur culte*, Berne, Peter Lang, 2005, pp. 325-344.

[25] Voir Antoine DE BAECQUE, « Le corps meurtri de la Révolution. Le discours politique et les blessures des martyrs (1792-1794), *Annales historiques de la Révolution française*, n°267, janvier-mars 1987, pp. 17-41.

[26] Florentin PHULPIN, juge de paix de la section des Arcis, discours prononcé en 1793 pour l'inauguration des bustes de Marat et de Lepelletier. Cité dans *ibid.*, p. 20.

des autres grands soulèvements que connaîtra le territoire français moins d'un siècle plus tard, en particulier lors de la Révolution de 1848. J'ai déjà pu évoquer, du reste, l'importance du schème chrétien de la communion dans la plupart des discours révolutionnaires de cette année-là ; il en fut de même pour la question du sang versé, modelée sur celui qui coula sur la croix du Christ. Que ce soit du côté contre-révolutionnaire (la théorie du « sang théandrique » chez Joseph de Maistre) ou du côté révolutionnaire (Louis Veuillot et le sang christique comme « grande leçon de l'histoire), le sang du Christ exécuté servira de justification historique à la souffrance vécue par les insurgés, pour offrir aux cataclysmes de l'histoire leur dimension positive[27].

Comme les collégiens du film de Jancsó, les auteurs révolutionnaires auront tôt fait d'assimiler le sang qui coula sur la croix du Golgotha à celui qu'ont versé les prolétaires dans leur combat millénaire contre l'oppression, un amalgame théologico-politique facilité, bien sûr, par la couleur rouge que partagent l'hémoglobine sacrée et la bannière fièrement levée au-dessus des barricades :

> Nous, pauvres prolétaires, lit-on en effet dans une revue de l'époque, nous sommes rouges, parce que le Christ a versé son sang pour nous racheter, son sang par lequel nous voulons nous régénérer. Nous sommes rouges, parce que l'ange exterminateur a marqué le haut de nos portes avec le sang de l'agneau, pour distinguer, au jour de la vengeance, les élus d'avec les réprouvés de Dieu.[28]

On peut suivre cette assimilation du corps sanglant du Christ au drapeau rouge des espoirs communistes jusque dans l'œuvre d'Henri Barbusse, qui s'était attelé à réinterpréter la figure de Jésus à l'aune d'une perspective marxiste, jusqu'à voir dans le communisme lui-même une transposition politique des principes fondamentaux du christianisme[29]. De 1927 à 1928, Barbusse se lance dans l'écriture

---

[27] Voir Frank Paul BOWMAN, « La circulation du sang religieux à l'époque romantique », *Romantisme*, n°31, 1981, p. 32.

[28] *Le Christ républicain*, n°7, 1848. Cité dans *ibid.*, p. 17.

[29] Voir Jérémy CAMUS, « Le Jésus marxiste d'Henri Barbusse : l'impossible métamorphose du christianisme ? », dans Benjamin FOUDRAL, Olivier SCHUWER (dir.), *Le Christ refiguré (1848-1939)*, Paris, INHA, 2015, pp. 69-76.

d'une trilogie entièrement basée sur le personnage du Christ : la première œuvre, sobrement intitulée *Jésus* (1927), est un évangile ré-écrit où la figure christique est directement et explicitement assimilée à un « communiste[30] ». La deuxième, *Les Judas de Jésus* (également paru en 1927), est une étude critique sur les origines du christianisme où, comme Engels ou Kautsky avant lui, Barbusse dessine une assimilation exemplaire entre les premiers chrétiens des temps de Rome et les révolutionnaires socialistes du début du XXe siècle.

La troisième, enfin, *Jésus contre Dieu*, est une pièce de théâtre dont la mise en scène, par l'insertion d'un écran cinématographique à l'arrière-plan du plateau, était chargée de comparer la lutte du Christ historique contre ses oppresseurs aux combats menés en Inde par les indépendantistes contre les colons britanniques. Cette reconfiguration marxiste du personnage de Jésus avait déjà trouvé son apothéose à la toute fin du premier livre de 1927 où, lors de la Passion, alors qu'il est fixé sur la Croix et que de ses plaies s'écoule le précieux liquide providentiel, c'est au drapeau rouge que le Christ lui-même s'identifie explicitement :

> Moi, la bête humaine du sacrifice, dont le corps est un drapeau rouge, voici que je vois cette guerre ouverte maintenant jusqu'à la fin, entre la chair de l'humanité et la convoitise de quelques grands complices.
> Ceux-là même qui m'ont cloué ici.
> Parce que j'étais le Messie du peuple et le Verbe des hommes.
> Car depuis que le monde est monde, ils ont fait une grande contre-révolution sur la terre.[31]

En ceignant le corps crucifié du Christ de leur drapeau rouge, sur la grande statue-crucifix du séminaire, les étudiants communistes de Miklós Jancsó rejouent cette circulation messianique du sang religieux dans le discours politique, et eschatologique, qui fut au cœur des explosions révolutionnaires du passé. Ce drapeau-ruban devait reparaître une nouvelle fois, lorsqu'à la toute fin du film, les exclus du mouvement – après l'échec de leur projet révolutionnaire pacifique où le dialogue avec la religion, notamment, devait mener à la communauté socialiste – entament

[30] Henri BARBUSSE, *Jésus*, Paris, Flammarion, 1927, p. 226.

[31] *Ibid.*, p. 239.

à nouveau, mais de façon dérisoire maintenant que les abus du stalinisme en démocratie populaire ont été mis au jour, l'un de ces ballets chantés que le prologue du film avait présenté comme l'expression même des manifestations collectives du désir de *praxis* – avant que son déroulement global ne vienne le briser.

[fig. 438-443] Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogrammes, Hongrie, 1969)

Dans un champ, à côté de ridicules petits tas de paille, les expulsés du mouvement dansent et chantent donc pour la dernière fois, en agitant toujours ce long drapeau rouge qu'ils avaient précédemment accroché sur la statue du Rédempteur en croix. Ils sont quatre ; alors que deux d'entre eux se couchent lentement sur l'une des bottes de foin, les deux autres, saisissant chacun des coins du drapeau rouge, en recouvrent délicatement les corps gisants de leurs comparses, puis s'éloignent, sans cesser de chanter et de danser **[fig. 438-443]**. C'est sur cette image que le film se termine, mais le sentiment de relative allégresse que les chants donnent à la scène ne doit pas faire oublier que, plusieurs scènes auparavant, c'est au suaire christique que ces mêmes militants communistes avaient assimilé leur

drapeau rouge. « Versailles étend sur Paris un immense linceul rouge de sang[32] », disait Louise Michel en contemplant avec une stupéfaction mélancolique l'immense cimetière que la répression de la Commune de Paris avait laissé dans les rues de la capitale. C'est d'un tel « linceul », rouge comme le sang, que les collégiens communistes de *Ah ! ça ira*, à la fin du film, ont finalement recouvert leurs espoirs de révolution.

Comment appréhender le retour de cette tradition messianique et sacrificielle française dans un film hongrois de la fin des années soixante ? Il faut d'abord, à mon sens, y voir le signe d'un marxisme capable, à un certain moment critique, de se reconnecter avec ses racines les plus refoulées, qui plongent notamment dans « le millénarisme implicite ou explicite[33] » qui a caractérisé, après l'explosion de 1789, le cycle européen du socialisme post-révolutionnaire, ainsi qu'Henri Desroche en a rapidement esquissé les complexes ramifications :

> […] en France, avec Saint-Simon et son *Nouveau Christianisme* messianique, avec Fourier et sa religion édénique, avec Cabet et le *Vrai Christianisme* icarien ; en Angleterre avec Robert Owen et son *Millenialism* anti-anti-ecclésiastique ; en Allemagne, avec Weitling et son *Évangile du Pauvre Pécheur* ; un peu partout avec les chassés-croisés qui s'établissent entre ces filières de la *Triarchie européenne*, célébrée par Moses Hess comme le berceau d'une Nouvelle Jérusalem. Des messianismes slaves, surtout polonais, ne seront pas sans interférences […]. Ainsi, tout un millénarisme mystique est-il au berceau non seulement d'un socialisme contemporain, mais d'un catholicisme littéraire des temps modernes.[34]

Frank Paul Bowman a parfaitement montré comment le modèle de l'Antiquité classique, qui en 1789 jouait comme le modèle légitimant des soulèvements républicains – ces « spectres de l'époque romaine[35] » que Marx avait tant critiqués – avait cédé la place, dès la monarchie de Juillet, à la matrice de la tradition chré-

---

32 Louise MICHEL, *La Commune. Histoire et souvenirs* (1898), Paris, La Découverte, 2006, p. 242.

33 Henri DESROCHE, *Sociologie de l'espérance*, Paris, Calmann-Lévy, 1973, p. 91.

34 *Ibid.*, pp. 91-92.

35 Karl MARX, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte* (1852), *Œuvres*, t. IV, trad. M. Rubel, Paris, Gallimard, 1994, p. 439.

tienne : il pouvait ainsi relever le foisonnement de ces protestations sociales prenant la forme de messianismes eschatologiques, là même où « la religion était volontiers perçue non comme l'opium du peuple, mais comme un moyen essentiel de réaliser le Royaume ici-bas[36] ». On trouve par exemple dans *L'Évangile du peuple*, écrit en 1840 par Alphonse Esquiros, une incitation à suivre « les pas sanglants du grand révolutionnaire Jésus » où les douleurs du Christ sur la Croix, préalables nécessaires à sa résurrection, sont assimilées aux souffrances vécues par les prolétaires pendant la révolution, programme eschatologique nécessaire d'une libération future : la Passion christique « figure la grande Passion des peuples » car c'est « par la voie de la douleur et du crucifiement que le peuple, image du Christ, entrera dans sa glorification[37] ».

J'ai déjà évoqué, dans le chapitre précédent, le mouvement dialectique d'attirance et de rejet dont ont fait preuve Marx et Engels, les deux fondateurs du matérialisme historique, à l'égard de Lamennais. Ce dernier, selon Bowman, a sans doute élaboré l'œuvre où se ressent avec le plus de puissance cette construction symbolique du Christ comme « défenseur des opprimés » et comme « archétype du révolutionnaire[38] ». Dans *Les Paroles d'un croyant*, en effet, Lamennais trouve dans les Évangiles une justification de la violence révolutionnaire, car c'est par cette dernière que doit s'accomplir la réalisation eschatologique du Royaume :

> Ô Père ! Vous n'avez point délaissé votre Fils, votre Christ, si ce n'est en apparence et pour un moment ; vous ne délaisserez point non plus à jamais les frères du Christ. Son divin sang, qui les a rachetés de l'esclavage du prince de ce monde, les rachètera aussi de l'esclavage des ministres du prince de ce monde. Voyez leurs pieds et leurs mains percés, leur côté ouvert, leur tête couverte de plaies sanglantes.[39]

---

36 Frank Paul BOWMAN, *Le Christ des barricades 1789-1848*, Paris, Éditions du Cerf, 1987, p. 234.

37 Alphonse ESQUIROS, *L'Évangile du peuple*, 1840. Cité dans *ibid.*, pp. 214-215.

38 *Ibid.*, p. 190.

39 Félicité Robert DE LAMENNAIS, *Les paroles d'un croyant* (1834), Paris, Garnier Frères, 1864, pp. 49-50.

Si, comme on l'a vu précédemment, la Circulaire contre Kriege et la transformation de l'ancienne « Ligue des Justes » en une nouvelle « Ligue des Communistes », pour laquelle Marx et Engels écriront leur *Manifeste* de 1848, devaient poser les bases de l'Internationale et d'un socialisme scientifique apparemment libéré des rêveries christianisantes des socialistes utopiques, il n'en reste pas moins que c'est à de telles sources, messianiques et eschatologiques, qu'a puisé la philosophie marxiste en gestation[40]. La dimension prophétique qui, comme je l'ai déjà mentionné plus haut, accompagne la définition marxienne du prolétariat et de sa mission historique – et même si Marx tentera plus tard d'en formuler une nouvelle, plus prosaïque, en fonction de sa position dans l'organisation du travail et de la production – n'est que le reste manifeste de ces origines, mal refoulées, dans un XIX^e^ siècle au climat singulier où, suite aux violentes répressions étatiques des émeutes prolétariennes, l'accent était plutôt mis sur « la représentation apocalyptique de l'affrontement final entre révolution et contre-révolution[41] ».

Dans son ouvrage sur le socialisme et l'utopie, Martin Buber a bien montré le refoulement sur lequel s'est construit le mouvement révolutionnaire moderne et le matérialisme historique vulgaire : jugé trop métaphysique, trop irrationnel, au fond trop religieux, le socialisme utopique a été ardemment critiqué par Marx, à tel point que le terme même d'*utopiste* est devenu depuis, dans les mains des orthodoxes, une arme de disqualification du « socialisme non-marxiste[42] ». Poursuivant la différenciation entre ces deux types de socialisme, Buber emprunte au religieux son vocabulaire, en montrant qu'elle est transposable dans la différence existant entre les « prophétiques » (ceux qui s'offrent pour tâche de réaliser leur mission ici-bas, dans l'ici et le maintenant ») et les « apocalyptiques » (ceux qui professent l'arrivée certaine d'un bouleversement radical). La division se voit ainsi retournée sur

---

40 Michael Löwy et Robert Sayre font des « socialistes romantiques comme Fourier, Leroux ou Hess » une source commune à Marx et Engels, « qui est peut-être aussi importante pour leur travail que le néo-hégélianisme allemand ou le matérialisme français ». Voir Michael LÖWY, Robert SAYRE, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992, p. 125.

41 Étienne BALIBAR, *art. cit.*, p. 159.

42 Martin BUBER, *Paths in Utopia* (1949), Syracuse, Syracuse University Press, 1996, p. 5 (je traduis). Voir également le célèbre passage du *Manifeste* où Marx et Engels critiquent le socialisme utopique : Karl MARX, Friedrich ENGELS, *Le Manifeste du Parti Communiste*, *op. cit.*, pp. 47-51.

elle-même : utopistes ne sont pas ceux qui, à l'instar de Fourier, Cabet ou Owen, réalisent effectivement le communisme à des échelles certes réduites, mais ceux qui, à l'instar de Marx, placent son avènement après la réalisation d'un ultime événement eschatologique révolutionnaire. Sous sa forme apocalyptique, l'eschatologie sécularisée, nous dit Buber, aurait ainsi donné le marxisme[43].

Le messianisme eschatologique, selon son modèle religieux emprunté à l'apocalyptique judéo-chrétienne, agit donc comme l'un des piliers dissimulés de l'espérance communiste – cela n'a pas échappé, bien sûr, à certains théoriciens marxistes hétérodoxes qui ont poursuivi cette filiation, Walter Benjamin puisant chez Fourier sa conception utopique des « passages » parisiens[44], ou Ernst Bloch rendant à Cabet et à Saint-Simon leur place essentielle dans l'historiographie des idées socialistes[45]. Le grand théoricien hongrois du matérialisme historique, du reste, n'a pas été étranger à ce type d'exaltation où la foi marxiste en la révolution prolétarienne se nourrissait d'un climat eschatologique généralisé.

Avant son adhésion au Parti Communiste hongrois en 1918 – il sera même nommé ministre de la culture en 1955 –, avant de publier à la fin des années quarante de violentes diatribes contre l'aspect réactionnaire de la mystique littéraire de Dostoïevski, Georg Lukács formait avec Ernst Bloch, dans le cercle Max Weber de Heidelberg, un curieux duo incarnant « la forme la plus exaltée, teintée de messianisme et d'eschatologie[46] » de cette attente révolutionnaire qui caractérisait l'esprit général du début du siècle – à tel point qu'un épigramme, signé du philosophe Emil Lask, circulait à cette époque dans la ville, sur lequel on pouvait lire : « Quels sont les noms des quatre évangélistes ? Matthieu, Marc, Lukács et Bloch.[47] » Comme l'a montré Michael Löwy, le jeune philosophe se montrait effectivement

---

43 Voir *ibid.*, p. 10. Voir aussi Henri DESROCHE, *Les Religions de contrebande. Essais sur les phénomènes religieux en époques critiques*, Paris, Éditions Mame, 1974, pp. 175-176.

44 Voir Walter BENJAMIN, « Paris, capitale du XIXe siècle » (1935), trad. M. de Gandillac, revue par P. Rusch, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 44-49.

45 Voir par exemple Ernst BLOCH, *Le Principe Espérance*, t. II, *op. cit.*, pp. 144-145.

46 Michael LÖWY, « Idéologie révolutionnaire et messianisme mystique chez le jeune Lukács (1910-1919) », *Archives de Sciences Sociales des Religions*, n°45, 1978, p. 53.

47 *Id.*, *Juifs hétérodoxes. Romantisme, messianisme, utopie*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2010, p. 67.

agité par de nombreuses espérances eschatologiques en l'avènement d'un nouveau Messie, espoirs qui trouvèrent dans la Révolution russe de 1917 un premier accomplissement, avant de se trouver « politisés » et transposés vers une classe sociale en particulier, la classe prolétarienne, décrite comme « le porteur de la rédemption sociale de l'humanité » et comme « classe-messie de l'histoire du monde[48] ».

Les démêlés futurs de Lukács avec les autorités communistes et son placement dans certaines des plus hautes sphères institutionnelles de l'État devaient finalement le conduire à abandonner de telles envolées pour des réflexions plus orthodoxes quant à la question esthétique du réalisme ou aux concepts fondamentaux du matérialisme historique – elles n'en continuent pas moins de scintiller, çà et là, dans quelques unes de ses publications ultérieures[49]. Reste qu'elles sont l'exemple de la manière dont cette racine messianique et eschatologique, malgré ses condamnations répétées par les tenants du marxisme vulgaire, a pu poursuivre sa destinée dans de nombreuses aires intellectuelles du communisme européen. Fixée par Marx lui-même, et ce malgré ses propres réserves, il était certain que cette dimension devait à nouveau fleurir lors des périodes les plus critiques ; son retour, au tournant des années soixante-dix, dans la filmographie d'un cinéaste hongrois est à lire à mon sens comme l'indice du caractère effectivement alarmant de cette période où, à de nombreux égards, la question de la révolution engageait aussi celle des fins dernières.

* *
*

« Christianisme et communisme ». Cette question, explicitement et visuellement formulée en 1968 avec *Ah ! ça ira*, premier film du cycle, allait trouver deux sortes de réponses dans les deux films suivants – il est également possible, du reste, d'en trouver des échos dans d'autres films hongrois de l'époque : voir par exemple

---

48 Georg LUKÁCS, « Le bolchévisme comme problème moral » (1918), cité dans *Id.*, *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, p. 310.

49 Voir Michael LÖWY, Robert SAYRE, *op. cit.*, pp. 144-160.

Pâques fleuries, réalisé en 1969 par Imre Gyöngyössy, « mélange d'idées sociales et de professions de foi messianiques[50] » situé à la fin de la Première Guerre mondiale, où deux frères, un prêtre professant les commandements socialistes de l'Église chrétienne primitive et un instituteur communiste, sont tous deux victimes de la répression blanche s'abattant sur la République des Conseils **[fig. 444-447]**. *Agnus Dei*, réalisé trois ans plus tard en 1971, va creuser la voie pessimiste évoquée par la fin de *Ah ! ça ira* : situé en 1919, tout comme l'avait été, plus tôt, *Silence et cri*, le film évoque cette période sombre de l'histoire hongroise qui a directement suivi l'échec de l'éphémère République des Conseils dirigée par Béla Kun, le renversement des communistes et la prise du pouvoir par l'amiral Horthy, qui allait remplacer l'ancienne et prétendue « terreur rouge » par une nouvelle et bien réelle « terreur blanche ».

[fig. 444-447] Imre Gyöngyössy, *Pâques fleuries* (Photogrammes, Hongrie, 1969)

Il s'agit dès lors pour Jancsó d'observer les mécanismes de cette répression suscitée par un régime contre-révolutionnaire, mais non plus dans le cadre d'une cellule familiale, comme c'était le cas dans *Silence et cri* ; *Agnus Dei* s'élève plutôt au

[50] Robert BÁN, « Trois moments historiques : 1919, 1945, le temps présent », dans Jean-Loup PASSEK (dir.), *Le cinéma hongrois*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1979, p. 123.

niveau d'une collectivité tout entière, ces communautés prolétaires et paysannes, assimilées au peuple hongrois dans son ensemble, que l'on devait ensuite retrouver dans *Psaume rouge*. Le film va donc offrir une première réponse à la question précédemment posée par Laci et ses camarades, envisagée du côté du pouvoir contre-révolutionnaire ; on peut en effet l'appréhender comme une « violente satire de l'intolérance religieuse, exploitée à des fins psychologiques par les troupes de l'amiral Horthy : il s'agit, en effet, pour le nouveau régime, d'asservir les masses paysannes en les terrorisant au nom de Dieu[51] ».

Observant la mise en place d'un fascisme semi-féodal et ses divers outils de répression, *Agnus Dei* va suivre la destinée de deux personnages qui, respectivement, incarnent chacun une figure différente du pouvoir répressif. Le premier est un prêtre halluciné et hystérique, le père Varga, qui représente le pouvoir religieux ; le second, un étrange officier joueur de violon, symbolise quant à lui le pouvoir militaire, dépositaire de la gouvernance politique suite au coup d'État accompli par Horthy. Le film décrit ainsi les multiples relations tissées par les deux hommes, et la bataille constante entre leurs deux idéologies, pourtant situées du même côté dans la prise du pouvoir : dans l'observation de leurs échanges, *Agnus Dei* va donc pouvoir déployer toute une iconographie politique du pouvoir, entre le religieux et le politique, dans laquelle l'épée, que les deux figures se font passer au fil des séquences, joue un rôle essentiel.

Au début du film, les paysans, pour la plupart communistes, se voient placés sous la coupe de l'armée contre-révolutionnaire : les soldats de l'amiral les arrêtent et les encerclent. C'est à ce moment-là qu'apparaît le père Varga, qui va sermonner ses administrés en s'engageant dans une justification idéologique et religieuse de la répression tout comme de la lutte contre la révolution : le peuple doit être puni pour avoir idolâtré la fausse divinité du communisme, et le Seigneur exige un châtiment, la destruction, afin de mieux pouvoir reconstruire. Soutenu par les troupes, il assiste aux punitions que ces dernières élaborent : exécution de la population, civile comme militaire, associée aux Rouges, crémation des victimes dans d'immenses fosses communes. Bénissant à la fois le pain eucharistique et les armes

[51] Michel ESTÈVE, *art. cit.*, p. 99.

meurtrières de l'armée **[fig. 448-451]**, proposant au crucifix l'épée du pouvoir, c'est donc aux puissances contre-révolutionnaires et répressives de la classe dominante que le père Varga offre, dans un premier temps, les forces symboliques et légitimantes du christianisme ; et les premières, en retour, n'hésiteront pas à se servir du prêtre dans le but de légitimer leurs exactions. La contre-révolution triomphe et, nous apprend l'un des personnages de la diégèse, les troupes de Horthy ont complètement établi leur triomphe sur la Hongrie tout entière.

[fig. 448-453] Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogrammes, Hongrie, 1971)

C'est après cette victoire qu'apparaît alors, parmi les troupes, ce curieux personnage, vêtu d'une veste militaire bleu-clair, d'un jeune soldat qui prend la direction des exécutions, les accompagnant par le son d'un violon dont il joue à la

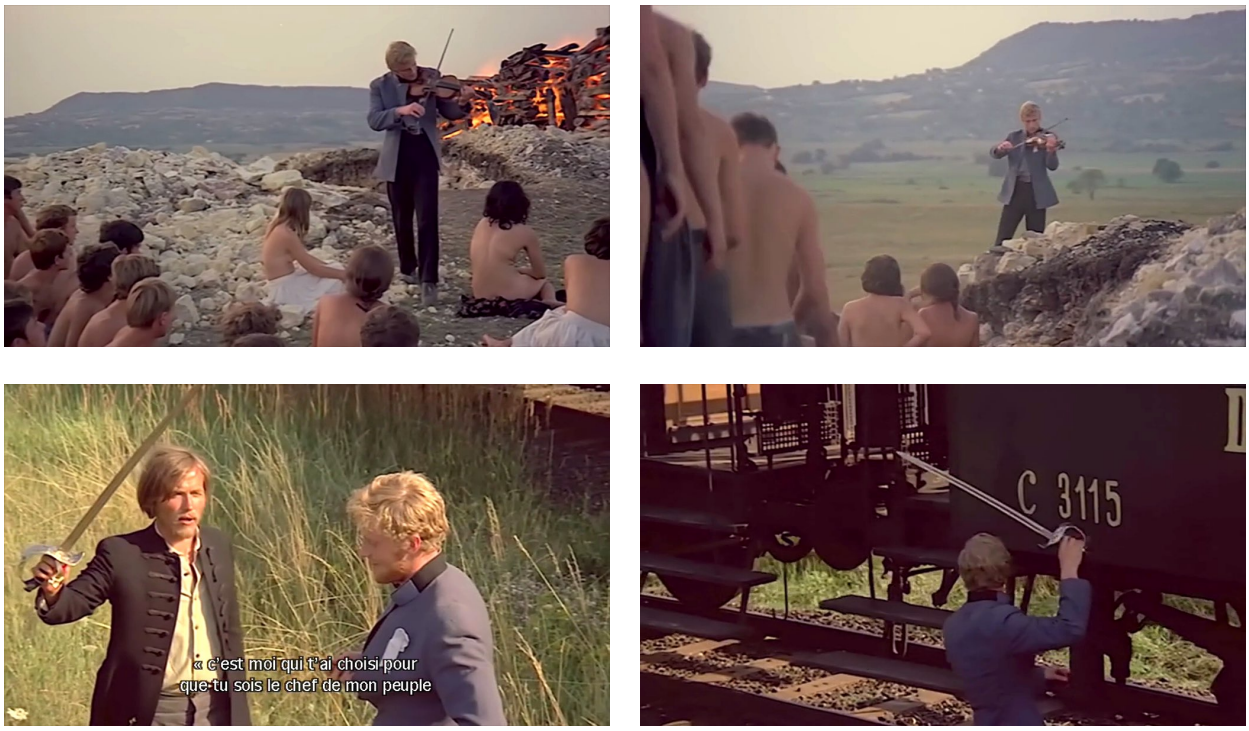
perfection. C'est lui, désormais, qui semble prendre le pouvoir, menant de son instrument des danses et des ballets qui paraissent offrir à la contre-révolution « l'aspect d'une explosion révolutionnaire pour tromper le peuple, spectateur berné des merveilleuses et incompréhensibles cérémonies magiques accompagnant les exécutions[52] ».

[fig. 454-457] Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogrammes, Hongrie, 1971)

Les relations avec le père Varga, d'abord cordiales (le prêtre n'hésite pas à bénir ou à relever ce représentant du pouvoir politique et militaire **[fig. 452-453]**), vont se complexifier lorsque le joueur de violon réalise que, sa répression fermement installée, il n'a plus besoin de lui pour la poursuivre : se saisissant de l'épée de pouvoir, il en transperce une image du Christ paradée par quelques dignitaires religieux, dans un violent geste iconoclaste qui en dit long sur le schisme qu'il vient alors d'instituer **[fig. 454-457]**. Car c'est désormais par la seule force du rite et de la musique, sécularisée en propagande politique, que le pouvoir peut mener le peuple dénudé dans les fosses communes **[fig. 458-459]**. Il ne lui restera plus, lors de la séquence finale, qu'à assassiner le père Varga d'une balle dans le cœur, avant

[52] René PRÉDAL, « *Agnus Dei* ou la victoire de l'ambiguïté », *Études cinématographiques*, n°104-108, *op. cit.*, p. 171.

de monter sur un train – ultime allégorie – tout en possédant seul l'épée que les deux partis s'étaient auparavant échangée **[fig. 460-461]**.



[fig. 458-461] Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogrammes, Hongrie, 1971)

Au-delà de ces dangers qui peuvent guetter la récupération politique des aspects les plus légitimants de la religion, *Agnus Dei* présente en outre une lutte interne, précisément menée entre deux conceptions de l'Église et de son rôle auprès du pouvoir politique : la première, bien sûr, est incarnée par le père Varga, et participe de cette dénonciation de la part jouée par le mysticisme catholique dans l'installation d'un régime contre-révolutionnaire, militaire et dictatorial. Si en 1968, dans *Ah ! ça ira*, le linceul rouge du Christ venait couvrir les espoirs déchus des jeunes militants couchés sur leur botte de foin, comme pour offrir sa paternité à leur lutte, en 1971, dans *Agnus Dei*, les tas de paille sur lesquels sont allongés des couples de jeunes gens sont réellement enflammées, dans des cérémonies macabres auxquelles assiste le père Varga, en leur offrant les oripeaux symboliques du christianisme **[fig. 462-465]**.

Mais la prise du pouvoir par ce prêtre hystérique et crypto-fasciste ne s'était pas faite sans résistances dans son propre camp : une autre forme d'Église, proche

du peuple paysan et prolétaire, est incarnée par un autre représentant du personnel religieux. Le père Márk, avant d'être assassiné par Varga, n'aura pas oublié, à regret, d'ôter les couronnes de fleurs qui ornaient les crucifix afin de signifier leur profonde transformation par son collègue, d'un Dieu d'amour en un Dieu de haine, de revanche et de sang. Le père Márk, en outre, est porteur, tout au long du film, d'une cocarde rouge qui signifie visuellement sa sympathie envers le peuple communiste **[fig. 466-469]** : c'est cette même cocarde qui, comme je l'ai déjà mentionné dans le chapitre précédent, était venue recouvrir la plaie-stigmate reçue par l'ouvrière agricole fusillée de *Psaume rouge*. Ce motif, en effet, est au cœur de ce troisième film du cycle, qui va tenter d'offrir à l'aporie posée par les collégiens de *Ah ! ça ira* une réponse diamétralement opposée à celle qu'a dépliée *Agnus Dei*.

[fig. 462-465] Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogrammes, Hongrie, 1971)

« Je peux seulement vous dire que je crois *Psaume rouge* cinématographiquement proche de *Agnus Dei* et philosophiquement proche de *Ah ! ça ira*.[53] » C'est ainsi qu'en 1973 Miklós Jancsó résumait le lien existant entre les trois films. *Psaume rouge*, effectivement, apporte une réponse à la question – « Christianisme et commu-

53 Dominique MAILLET, « Entretien avec Miklós Jancsó », *Cinématographe*, n°1, février 1973. Cité par Michel ESTÈVE, *art. cit.*, p. 101.

nisme » – qui prend le contre-pied total de celle qui fut apportée par le film précédent, mais il en conserve le style, entre lyrisme et symbolisme. Mais la dimension de cette réponse s'affirme comme beaucoup plus proche de l'optimisme qui était porté au début de *Ah ! ça ira* : cette fois-ci, c'est la révolution socialiste qui va s'offrir le secours du symbolisme et du rituel chrétiens, dans l'optique de son triomphe nécessaire. D'*Agnus Dei* à *Psaume rouge*, nous passons donc d'une répression triomphale, où l'histoire referme son piège cruel sur les populations opprimées, à l'exaltation révolutionnaire d'un communisme syncrétique où l'histoire, au contraire, ouvre une série de promesses messianiques, relatives à la dignité et à l'espérance du peuple, au triomphe de la liberté et à la revanche des humiliés.

[fig. 466-469] Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogrammes, Hongrie, 1971)

Avant d'évoquer le problème d'image singulier avec lequel Jancsó va, à mon sens, répondre à l'aporie théologico-politique que lui ont posé ces temps de crise, à l'époque de la « disparition des lucioles », il s'agit de rappeler le contexte de sa reconstitution historique tout comme les conditions de sa genèse. C'est le cinéaste lui-même qui, dans un document publié pour la promotion internationale du film, a souhaité rappeler les contingences historiques des temps reconstitués dans *Psaume*

rouge, en citant l'historien hongrois Dezső Nagy (lequel n'a jamais cessé, à l'instar d'un Gramsci par exemple, de souligner la spécificité du folklore populaire comme inspiration pour les soulèvements[54]) :

> Les mouvements agraires ayant aussi des tendances socialistes ont agi le plus vigoureusement entre 1890 et 1910. La force dirigeante de ces mouvements fut le prolétariat agraire. La paysannerie pauvre y participait en masse, la paysannerie moderne en nombre plus réduit. C'étaient, au fond, des mouvements révolutionnaires-démocratiques aspirant à la liquidation des vestiges féodaux, provoqués par la détérioration de la situation de la paysannerie pauvre. […] Le développement industriel limité par la dépendance à l'égard de l'Autriche ne pouvait pas résorber le chômage. La tension fut augmentée par le fait qu'au seuil des années 1890 les travaux de régulation fluviale et les constructions de chemin de fer furent terminés et des dizaines de milliers de terrassiers restèrent sans travail.[55]

Ce sont ces mouvements de soulèvement contre les grands propriétaires terriens et leurs intendants, menés par des ouvriers agricoles, prolétaires paysans et terrassiers hongrois que suit le film, situé durant la fin du XIXe siècle. La genèse du film a notamment été racontée par Yvette Biró, collaboratrice du cinéaste : dans une bibliothèque de Budapest, insérée dans un petit cahier oublié parmi les rayons, Gyula Hernádi, le scénariste d'une grande partie des films de Jancsó, découvre une série de psaumes socialistes datant de la fin du siècle, et donc contemporains de ces conflits – d'une « beauté » fascinante, présentant « un alliage original de la révolte du temps des mouvements agraires de l'époque et d'une foi messianique[56] », ils sont choisis comme base du film parce qu'ils représentent exemplairement, dans leur « dualisme », ce que furent ces luttes tragiques de l'époque. Dans ces « psaumes rouges », qui sont à la fois des prières individuelles et des plaintes de

---

54 Voir Jarmó VÁLKOLA, « Miklós Jancsó's Historical Cinematic Spectacles and Moving Pictorial Figurations in a Hungarian Landscape. A Study and a Phenomenological Perspective on Jancsó's Films of 1960s and 1970s », *Hungarian Studies. A Journal of the International Association for Hungarian Studies and Balassi Institute*, n°32, 2018, p. 157.

55 Miklós JANCSÓ, Fiche technique Lusofrance-Distribution, cité dans *ibid.*, p. 109.

56 Yvette BIRÓ, « Miklós Jancsó au travail : esquisse pour un portrait », *Études cinématographiques*, n°104-108, *op. cit.*, p. 22.

supplication communautaires, se lit ainsi, déjà, une transposition révolutionnaire des psaumes néotestamentaires qui traduisent, non seulement, les puissantes racines religieuses du socialisme agraire hongrois mais, également, l'espérance de ces classes opprimées en un idéal communiste juste et absolu.

Par ces chansons qui symbolisent l'extrême richesse créatrice de ces communautés paysannes, les ouvriers agricoles de *Psaume rouge* expriment ainsi un double refus : d'abord, celui d'un socialisme sectaire qui aurait pour modèle le totalitarisme stalinien ; ensuite, celui d'une Église dont le seul aspect serait celui de la puissance, du pouvoir et de l'ordre. Dans le souvenir du père Varga d'*Agnus Dei*, les paysans vont donc brûler l'Église du village, mais sans jamais cesser de prier Dieu. J'ai déjà eu l'occasion de l'évoquer : Jancsó semble suggérer, comme l'avait fait Engels, dont l'un des paysans, au cours du film, lit une des lettres écrites à destination du prolétariat hongrois, que l'idéologie socialiste entretient un rapport d'homologie avec l'espoir évangélique pour les pauvres qui est au cœur de l'Évangile chrétien. Il suggère encore qu'entre ce que les chrétiens primitifs attendaient du christianisme, et ce que les révolutionnaires hongrois de la fin du XIX^e^ siècle attendent de la Révolution, il n'y aurait qu'une différence de degré, et non de nature : une aspiration inaliénable en une promesse eschatologique future, une foi véritable dans un horizon messianique capable d'émanciper les hommes de l'injustice – ou, pour le dire en suivant l'intuition de Rosa Luxemburg : « on [peut] se battre pour le socialisme au nom des vraies valeurs du christianisme originel.[57] »

En assimilant le dévouement que les ouvriers agricoles doivent offrir, dans une dimension véritablement sacrificielle, à leur combat politique, au message dévotionnel et messianique du christianisme primitif, c'est donc par la voie figurative d'un véritable *syncrétisme* entre le christianisme et la révolution communiste et prolétarienne que Miklós Jancsó devait finalement répondre à la question qui est au cœur de cette étude, question qu'il avait auparavant placée dans la bouche des jeunes collégiens socialistes dans *Ah ! ça ira* et qui, déjà, avaient commencé d'y répondre en liant leur combat à celui du Christ en croix. Cette volonté de syncrétisme allait donner naissance à une formidable image dialectique dans laquelle, à

---

57 Michael LÖWY, *La Guerre des Dieux*, *op. cit.*, p. 24.

mes yeux, se condense l'ensemble des tenants qui, pour ceux qui en ont partagé les constats, gouvernent cette époque durant laquelle Pier Paolo Pasolini localisait la « disparition des lucioles ».

Au milieu des danses et des chants, donc – j'ai déjà eu l'occasion de décrire cette séquence –, la plaie laissée par la balle reçue du pouvoir contre-révolutionnaire, sur la paume de la main de la jeune ouvrière agricole, est présentée à ses camarades tel un stigmate franciscain **[fig. 362-363]**. C'est là, on l'a vu, la première étape d'un double processus de transfiguration figurale que je repère dans ce passage du film : la transformation de la blessure en stigmate introduit d'abord la notion religieuse d'une communion qui transcende la souffrance en l'institution d'une communauté regroupée. Le sens politique de la stigmatisation, dans son acception sociologique, possède en premier lieu une dimension négative, congrue à l'histoire racontée par le film : stigmatiser un individu ou un groupe humain ressortit bien souvent à un processus d'exclusion de la communauté par le pouvoir répressif[58]. Mais le sens et les données de la crise singulière qui frappe la modernité occidentale lors de la création du film – une situation apocalyptique dont l'une des causes est généralement identifiée, par exemple chez De Martino, comme l'effondrement du rôle culturel et civilisateur des structures symboliques religieuses –, tout comme l'aspect parfois apologétique du film, invitent à plutôt considérer le sens positif que revêt le stigmate dans l'anthropologie et la théologie chrétiennes.

Il existe en effet un autre rôle socio-politique du stigmate, que Joachim Bouflet a notamment dégagé en montrant comment la personne qui a reçu les stigmates, bien souvent, renforce l'unité de la communauté qui se l'approprie symboliquement[59]. Contrairement à sa première signification, dégagée entre autres par Norbert Elias, où le stigmate est intériorisé, cette seconde dimension théologique

---

58 Voir notamment Norbert ELIAS, John L. SCOTSON, *Logiques de l'exclusion* (1965), trad. P.-E. Dauzat, Paris, Pocket, 2001, p. 38. Par ailleurs, et sur un versant plus figuratif, les stigmates des patientes du Dr. Charcot à la Salpêtrière ont bien pu être décrites comme « l'incarnation figurale » d'une « sentence ». Voir Georges DIDI-HUBERMAN, « L'incarnation figurale de la *sentence* (notes sur la peau "autographique") », *Scalène*, n°2, 1984, pp. 143-169.

59 Voir Joachim BOUFLET, *Les Stigmates*, Paris, Éditions du Cerf, 1996, pp. 36-38. Sur les « implications politiques et sociales » du stigmate, voir aussi Dominique DE COURCELLES, « Stigmates : argument », dans Dominique DE COURCELLES (dir.), *Stigmates*, Paris, Cahiers de l'Herne, 2001, pp. 14-15.

mène plutôt à son extériorisation, dans le sens d'une entrée du corps dans l'espace de la représentation : comme on l'a vu précédemment chez saint Paul, la stigmatisation fait du corps une surface de « figuration » qui lui permet de pénétrer dans l'espace politique de la représentation.

C'est sans doute à partir de cette dimension visuelle qu'il est possible de saisir la dimension politique positive du stigmate, élaborée par le film : pour Gramsci, comme j'ai déjà eu l'occasion de le mentionner, l'histoire des populations subalternes en général (et paysannes, tout particulièrement) ne pouvait advenir qu'à la condition que celles-ci fassent « État », c'est-à-dire se constituent comme sujet collectif à part entière ; comme Marx, le philosophe italien considérait qu'un groupe culturel ne peut intervenir dans l'histoire qu'en acquérant une conscience pleine et complète de lui-même[60]. L'assimilation de la blessure à un stigmate vient donc proposer l'*éthos* d'une soudure visuelle et plastique, celle de l'institution politique et anthropologique d'une communauté qui, par là, résiste d'abord à son annihilation promise par le pouvoir des puissants.

[fig. 470-473] Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogrammes, Hongrie, 1973)

60 Voir Antonio GRAMSCI, « Aux marges de l'histoire (Histoire des groupes sociaux subalternes) » (1934), *Cahiers de prison, 19-29*, trad. C. Perrus, P. Laroche, Paris, Gallimard, 1991, pp. 312-314.

Mais ça n'est pas tout. Car ce stigmate devait à son tour être soumis à un second processus de transformation, localisé qui plus est au sein du seul raccord problématique – dans un film, construit en plans-séquence, qui n'en compte que très peu, c'est effectivement le seul raccord qui, précisément, ne raccorde pas[61]. Quelque chose, donc, semble ici faire problème dans l'image et inquiéter le régime de la reconstitution historique. Le film en effet nous propose là une véritable « image-luciole » qui, en un éclair, condense différentes strates temporelles de mémoire et de souvenir et interroge à nouveaux frais les liens du politique au religieux. Au sein de ce « faux-raccord », en effet, le montage de Jancsó a organisé une seconde transformation : cette plaie-stigmate s'est maintenant changée en une cocarde rouge, éminent insigne révolutionnaire **[fig. 470-473]**. Cette deuxième mutation, à mon sens, permet à la blessure de se transférer sur l'ensemble de la communauté agricole en lutte et, avec elle, les aspects sacrificiels et messianiques d'un programme eschatologique désormais transposés sur le combat révolutionnaire de la classe prolétarienne entière.

Si la blessure, en effet, peut ainsi se métamorphoser en cocarde, le spectateur est légitimement invité à supposer que le trajet inverse, virtuellement, est possible également : cela implique que, désormais, les insignes, cocardes et rubans rouges que tous les révolutionnaires portent près du cœur **[fig. 474-479]** peuvent préfigurer la trace de la plaie par balle qu'ils recevront plus tard – tous, par ailleurs, seront effectivement exécutés autour d'un mât de cocagne **[fig. 352-353]**, motif qui, comme on l'a vu précédemment, fait référence aux véritables événements hongrois du 1er mai 1890 où la répression militaire de la révolte agraire cause 51 victimes[62]. Cette seconde mutation se voit ainsi capable d'engager le destin tragique et l'inéluctable mise à mort de la communauté tout entière : un monde socio-culturel entier (avec ses rites, ses danses et ses gestes, que le film prend bien

---

61 Voir Andrei GORZO, « Before and After the Revolution: Modernism, Political Modernism and Post-Modernism in the Films of Miklós Jancsó », *New Europe College Stefan Odobleja Program Yearbook*, n°14, 2013, p. 140.

62 Voir Raymond DURGNAT, « Psaume rouge », dans Kristian FEIGELSON (dir.), *Cinéma hongrois. Le temps et l'histoire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 114.

soin de décrire dans toute leur complexité) est bien exposé à une menace de mort et d'annihilation complète.

[fig. 474-479] Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogrammes, Hongrie, 1973)

Mais en tant que motif dialectique et mémoriel capable d'engager dans le présent des luttes historiques et politiques la mémoire d'une résistance anthropologique – en tant qu'*image-luciole* –, l'assimilation préalable de la plaie à un stigmate vient dialectiser et complexifier ce procès filmique d'exécution figurale. Le trajet de la plaie au stigmate, puis du stigmate à la cocarde, permet d'abord de re-situer la séquence de *Psaume rouge*, et la lutte qu'elle nous présente, au sein de la vaste généalogie anthropologique et figurative des martyrs révolutionnaires, où la mort pour une noble cause est habillée d'une « glorification religieuse[63] » et où aux victimes

63 Voir Ernst KANTOROWICZ, *Les Deux corps du Roi* (1957), trad. J.-P. et N. Genet, Paris, Gallimard, 1989, pp. 155-175.

historiques de l'oppression est offerte la forme christologique d'un homme de douleurs – rappelons-nous, par exemple, de cet autre stigmate que Francisco de Goya laissait entrevoir sur la paume de la main d'un autre fusillé dans son célèbre *Tres de Mayo* **[fig. 410-411]**.

Cette scène nous propose donc une double survivance : il y a d'abord celle du motif iconographique chrétien du stigmate, qui permet de délier la dimension anthropologique résistante d'un *éthos* d'union collective, de reprise d'initiative socio-politique et de soudure communautaire que le motif oppose à une situation catastrophique où une cruelle menace de disparition pèse sur un groupe socio-culturel entier. Mais cette survivance chrétienne et religieuse n'a de sens, ensuite, qu'à être rapportée à son pendant allégorique, politique et révolutionnaire, le motif de la cocarde, qui réactive le lien dialectique entre les deux sphères. La destinée de ce symbole s'élabore en effet lors de la Révolution française, où, sous sa forme tricolore, il va rassembler la nouvelle communauté républicaine sous son signe ; motif militaire, à l'origine, la cocarde passe dans le domaine civil au titre de son aspect « mobilisateur [et] militant[64] », capable ainsi de témoigner de l'allégeance de qui l'arbore au projet révolutionnaire. « Signe sacré de la liberté[65] », selon un rapport de Charles Delacroix daté de septembre 1793, il n'en procède pas moins d'une certaine « inventivité religieuse » propre à cette époque, et jouit à ce titre d'une « grande puissance d'investissement symbolique[66] ».

Au moment où le soulèvement prolétarien, la libération et l'émancipation des classes dominées doit engager, dans le même mouvement, le destin de l'humanité tout entière, il n'est au fond pas si étonnant de voir Miklós Jancsó, cinéaste marxiste, tenter de « donner à la Révolution […] sa Légende dorée[67] ». Le réalisateur hongrois creuse encore plus profondément la voie christologique qui avait été entrouverte, notamment, par Pier Paolo Pasolini, mais aux chemins de la contami-

---

64 Jean-Marc DEVOCELLE, « La cocarde directoriale : dérives d'un symbole révolutionnaire », *Archives historiques de la Révolution française*, n°289, 1992, pp. 356-357.

65 Rapport de Charles Delacroix, 24 septembre 1793, cité dans *ibid.*, p. 358.

66 Sophie WAHNICH, *La Révolution française. Un événement de la raison sensible*, Paris, Hachette Supérieur, 2012, p. 158.

67 Jean-Pierre JEANCOLAS, « Vers le corpus sacré de la Révolution », *Positif*, n°147, février 1973, p. 67.

nation ou de la réactualisation il préfère celle d'un syncrétisme iconographique parfait où le destin du peuple révolutionnaire de la communauté agricole en lutte en passe par la reprise en charge d'une *Imitatio Christi* absolue dont la stigmatisation, « le comble du geste[68] », reste irrévocablement la formule exemplaire.

[fig. 480-485] Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogrammes, Hongrie, 1973)

Psaume rouge, en transformant l'exposition de cette blessure par balle en présentation de stigmate, a donc d'abord directement assimilé les tortures reçues du pouvoir à la destinée eschatologique et messianique d'une rédemption à venir. « L'efficacité du stigmate, écrit Dominique de Courcelles, consiste à être un art de

[68] Jean-Claude SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 316.

la mémoire qui concerne aussi le futur[69] » : arborer le stigmate, c'est réaliser la communion sur son corps même et s'engager sur la voie d'une identification complète au sacrifice christique qui rédimera la nation humaine tout entière. Mais en transformant, après coup, ce stigmate en cocarde – motif militaire devenu le « symbole iconographique[70] » de la Révolution –, le film a ensuite transféré cette mission rédemptrice sur le combat politique même de la collectivité prolétarienne entière **[fig. 480-485]** : avec *Psaume rouge*, l'aventure révolutionnaire du peuple ouvrier en passe ainsi par une syncrétique eucharistie communiste qui amalgame la destinée sacrificielle du Christ chrétien et celle, providentielle, de la communauté prolétaire comme rédempteur historique d'une humanité en crise. Ce ruban rouge qui, dans *Ah ! ça ira*, était assimilé au linceul venu recouvrir les espoirs révolutionnaires, peut alors s'enrouler, à la toute fin de *Psaume rouge*, autour du canon de ce revolver qui vengera les vaincus du soulèvement ouvrier et détruira les meneurs de la contre-révolution bourgeoise **[fig. 486-487]**.

[fig. 486-487] Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogrammes, Hongrie, 1973)

[69] Dominique DE COURCELLES, « Stigmates : argument », *op. cit.*, p. 13. Dans le même recueil, voir aussi François ANGELIER, « "L'Ange de la douleur" : littérature catholique et stigmatisation », *ibid.*, pp. 123-124.

[70] Michel VOVELLE, *La Révolution française* (1992), Paris, Armand Colin, 2011, p. 75.

CONCLUSION
DERNIÈRES LUEURS AVANT LA FIN DE L'HISTOIRE

En changeant le sens de l'attente, l'accélération des temps dénoue l'ancien rapport entre la prophétie et la libération politique. Elle noue en échange l'attente au progrès, promu au cœur de la philosophie de l'histoire. Le temps nouveau, orienté horizontalement vers l'achèvement et l'histoire, s'oppose au perfectionnement vertical des élévations et des grâces.

— Daniel BENSAÏD, *Le pari mélancolique* (1997)

Nous sommes condamnés à vivre dans le monde où nous vivons.

— François FURET, *Le Passé d'une illusion* (1995)

Comment réussir à subsumer sous une catégorie de pensée unique les multiples images-lucioles présentées au cours de cette étude où, chez un certain nombre de cinéastes marxisants, à des degrés divers inspirés par la philosophie marxiste, l'imaginaire, les schèmes et les motifs de la religion chrétienne voisinent avec les données politiques et révolutionnaires héritées d'une vision communiste de l'histoire, de la révolte et de la société ? La question est complexe et, on l'a vu, ne peut seulement se résoudre par le simple transfert de l'appareil des valeurs chrétiennes : elle engage également la réactualisation d'un certain nombre d'homologies structurelles entre le politique et le religieux, la mobilisation de ressorts anthropologiques dont l'efficacité communielle s'est prouvée compétente et salvatrice, ou encore l'interrogation des grands problèmes de la pensée humaine qui, à l'instar des fins dernières et de l'eschatologie, s'avèrent capables de mettre en jeu le destin de la culture occidentale tout entière. Que le martyrologue chrétien vienne

servir de référence aux affres, politiquement déterminés, de l'existence prolétarienne – ou simplement résistante – sous le sceau du néo-libéralisme triomphant ne va pas forcément de soi ; et les politisations de motifs d'origine religieuse auxquelles ce travail s'est consacré impliquent également une position sur cette question complexe de la philosophie contemporaine qu'est la notion de la sécularisation.

Dans une synthèse récente, Jean-Claude Monod a parfaitement restitué les termes des équivoques qui affectent toujours la notion, tout comme la manière dont elles impactent, dans le même temps, la croyance dans les mythes progressistes contemporains que mobilisent certaines pensées des Temps modernes : ou bien la sécularisation – le retrait de la religion comme catégorie institutionnelle dominante – est comprise sous le signe d'une émancipation du siècle par rapport aux structures religieuses, ce qui confirme le mythe moderne du progrès où les êtres humains seraient désormais capables de produire l'histoire eux-mêmes, les institutions étant refondées sur une base exclusivement rationnelle ; ou bien elle est conçue sous le signe d'un transfert, sur le champ politique, de schèmes ou de matrices religieuses qui continueraient donc, inconsciemment, sous le mode du refoulé et de l'impensé, de nimber le siècle et ses institutions, mettant de fait en question les croyances progressistes sur l'auto-affirmation rationnelle de l'Homme des Temps modernes[1].

Hans Blumenberg fut probablement l'un des premiers à mettre en lumière les paradoxes rattachés à ce qu'il nommait le « théorème de la sécularisation », soit à cette commode formule de dérivation qui, de Schmitt – ou plutôt, comme le rappelle à juste titre Monod, de Hegel[2] – jusqu'à Löwith, voit dans tout objet séculier le décalque d'un concept religieux concomitant ; théorème faussement simple, illusoire même, incapable en tout cas de véritablement mettre au jour ce qui fait la particularité de nos civilisations modernes – et de leur lien singulier au christia-

[1] Voir Jean-Claude MONOD, *La Querelle de la sécularisation. Théologie politique et philosophies de l'histoire de Hegel à Blumenberg*, Paris, Vrin, 2002, p. 23.

[2] *Ibid.*, p. 30.

nisme[3]. C'est une chose, effectivement, d'affirmer que la modernité occidentale émane, par dérivation, des institutions religieuses ou chrétiennes qui s'y trouvaient jadis dominantes ; c'en est une autre que de dire, et sans tomber dans un simple rapport de transpositions terme-à-terme, que celle-là s'avère impossible à comprendre sans celles-ci[4], malgré les efforts entrepris pour se penser comme rationnelle et définitivement libérée de l'emprise des visions religieuses du monde[5].

Dans un essai paru en 2008, Giorgio Agamben s'est également attaqué au terme même de « sécularisation » : fonctionnant comme une « signature » plutôt que comme un « concept », c'est-à-dire comme un « opérateur stratégique » plutôt qu'au titre de véritable notion analytique, celui-ci permettrait de renvoyer efficacement la plupart des concepts politiques à leur origine théologique prétendue[6]. Dans son étude sur le *Léviathan* et sur l'aventure philosophico-théorique qui conduisit Hobbes à penser les origines de la religion et de l'État, Carlo Ginzburg a également attiré l'attention sur la forme d'« usurpation » à laquelle peut conduire ce concept, qui « ne s'oppose pas à la religion [mais] en envahit le terrain[7] ». L'étude sur Hobbes, qui ne manquait pas de jeter un sombre voile sur les potentielles utilisations, par les politiciens contemporains, de la terreur sacrée à des fins guerrières, était immédiatement suivie d'un essai sur l'une des premières opérations modernes d'envahissement de la sphère du sacré par le domaine du politique, le

---

3 Voir Hans BLUMENBERG, *La Légitimité des Temps Modernes* (1966), trad. M. Sagnol, J.-L. Schlegel, D. Trierweiler avec la collaboration de M. Dautrey, Paris, Gallimard, 1999, pp. 12-13. Pour une application du théorème à la notion théologique d'eschatologie, voir pp. 39-41. Voir aussi Jean-François KERVÉGAN, « Les ambiguïtés d'un théorème. La sécularisation, de Schmitt à Löwith et retour », dans Michaël FŒSSEL, Jean-François KERVÉGAN, Myriam REVAULT D'ALLONNES (dir.), *Modernité et sécularisation*, Paris, CNRS Éditions, 2007, pp. 107-108.

4 Voir Myriam REVAULT D'ALLONNES, « Ce que disent les modernes. "Sécularité" ou "sécularisation" », dans *ibid.*, p. 50.

5 C'est à ce titre que Marcel Gauchet a préféré parler de « sortie de la religion » plutôt que de « sécularisation ». Pour un résumé, voir Marcel GAUCHET, « Sécularisation ou sortie de la religion ? », *Droits*, n°59, 2014, pp. 3-10.

6 Voir Giorgio AGAMBEN, *Signatura rerum. Sur la méthode* (2008), trad. J. Gayraud, Paris, Vrin, 2014, p. 87.

7 Carlo GINZBURG, *Peur révérence terreur. Quatre essais d'iconographie politique*, trad. M. Rueff, Paris, Les Presses du Réel, 2013, p. 33. Sur les complexes phénomènes de migrations, de reprises et de survivances qui ont présidé à la célèbre gravure d'Abraham Bosse qui sert de frontispice au *Léviathan* de Hobbes, voir aussi Horst BREDEKAMP, *Stratégies visuelles de Thomas Hobbes. Le Léviathan, archétype de l'État moderne* (1999), trad. D. Modigliani, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2003.

portrait posthume de Marat peint par Jacques-Louis David en l'an I du calendrier révolutionnaire. L'analyse de Ginzburg mettait une nouvelle fois au jour les ambiguïtés et les contradictions du phénomène même de la sécularisation : quand la République naissante, sur les cendres encore fumantes de la monarchie de droit divin, tentait de rompre violemment avec le passé chrétien tout en récupérant les puissances et les valorisations rattachées à son imaginaire[8].

Tel serait, au fond, l'inextricable nœud gordien qui maintiendrait la culture occidentale – ou, du moins, européenne – inexorablement jointe aux formes spirituelles, iconologiques et cérémonieuses du religieux sur lesquelles elle n'a pourtant jamais cessé de se bâtir – et ce, même là où les critiques marxistes des aliénantes illusions, des opiums et des vallées de larmes avaient essayé d'en régler le compte. Ce que ces images-lucioles révèlent aussi, à mon sens, c'est cette irréductible allégeance, fut-elle impensée, à tout un legs anthropologique, un héritage religieux et une hérédité mythologique dont les formules de pathos, comme Aby Warburg lui-même en eût l'intuition au tournant du XX^e^ siècle, joueraient comme les indices énergétiques, et s'affirmeraient enfin comme la contrepartie dialectique de la modernité rationnelle soi-disant sécularisée – toute chose dont Ernesto De Martino s'était également avisé, lorsqu'il critiqua l'incurie d'une théorie révolutionnaire qui voudrait transformer le monde tout en négligeant les forces anthropologiques internes qui, toutefois, doivent impérativement continuer de le consolider.

Plutôt que de parler de sécularisation des schèmes ou des valeurs chrétiennes dans le projet révolutionnaire, communiel et eschatologique d'un certain gauchisme cinématographique de l'époque – la stigmatisation franciscaine comme le modèle caché d'une communauté politique qui se rassemblerait autour de ses blessures ; la communion eucharistique comme la matrice dissimulée d'une nouvelle fraternité révolutionnaire ; ou encore le martyrologue christique comme l'archétype archaïque de toute violence politique – je crois nécessaire de convoquer ici un tout autre concept, celui de « dépassement » *(Aufhebung)* au sens que Hegel, puis surtout Marx, ont souhaité donner à ce terme. Celui-ci possède en effet plusieurs mérites : il permet, tout en conservant un ancrage certain dans la philosophie

[8] Voir *ibid.*, pp. 37-66.

marxiste, d'offrir une image bien plus dialectique à ce processus qui voit un certain nombre d'entreprises politiques se doter, pour leurs luttes, des motifs et des thématiques du religieux ; il rappelle en outre ce terme crucial qui, chez De Martino, venait désigner l'énergie morale indispensable à la consolidation et à la fondation des sociétés humaines.

Dans son ouvrage sur *La nouvelle question communiste*, publié en 1999, Lucien Sève a contesté la traduction, traditionnelle, récurrente et exclusivement négative, dans la plupart des textes de Karl Marx, du terme allemand *Aufhebung* par le français « abolition », et a plutôt proposé celui de « dépassement » qui, selon lui, permet de rendre une meilleure justice à son acception marxienne, laquelle, comme chez Hegel, connaîtrait « un sens beaucoup plus dialectique », signifiant « à la fois suppression, conservation et élévation, autrement dit *passage en une forme supérieure*[9] ». Cette modification, de l'*abolition* vers le *dépassement*, ne suggérait en aucun cas un recul réformiste mais, au contraire, se proposait de rétablir la conception véritable que Marx se faisait du processus révolutionnaire :

> La tâche révolutionnaire, écrivait Lucien Sève quelques années plus tard en revenant sur son texte, est inséparablement pour lui d'en *finir* avec les rapports capitalistes tout en *promouvant* de façon neuve ce qui a pu être acquis sous eux de valide – on ne va pas par exemple abolir tout le capital fixe accumulé par le travail passé –, "et donc oui, concluais-je, de *dépasser* le capitalisme".[10]

À de nombreuses reprises chez Marx, en effet, l'appareillage conceptuel de l'*Aufhebung* renvoie à un processus autrement plus dialectique qu'une simple suppression – un processus, du reste, déjà compris dans la notion d'« affinité élective » telle qu'empruntée par Michael Löwy à Max Weber, lorsque celle-ci conduit à la fusion des deux configurations socio-culturelles rapprochées –, en désignant, dans son terme final, à la fois la persistance de certaines qualités, leur mutation structurelle, leur contamination avec des données hétérogènes et, enfin, leur dépassement

---

[9] Lucien SÈVE, *Commencer par les fins. La nouvelle question communiste*, Paris, La Dispute, 1999, p. 96.

[10] *Id.*, « Traduire *Aufhebung* chez Marx. Fausse querelle et vrais enjeux », *Actuel Marx*, n°64, 2018, p. 113.

vers une entité nouvelle[11]. Bertrand Binoche a précisément proposé une intéressante synthèse sur le concept de sécularisation, en attirant l'attention sur le fait qu'à chacune de ses occurrences, c'est un certain rapport entre les deux termes du religieux et du séculier que celui-ci propose : soit ceux-ci sont tous deux discrédités, le second dupliquant les défauts du premier (c'est la position de Löwith, par exemple, sur la sécularisation de l'eschatologie judéo-chrétienne par les philosophies modernistes de l'histoire et du progrès) ; soit c'est le premier qui est valorisé au détriment du second (la thèse de la sécularisation comme trahison) ; soit c'est l'achèvement qui est privilégié aux dépens de son ascendant (la thèse moderniste de la sécularisation comme évolution positive et nécessaire) ; soit, enfin, les deux termes sont mutuellement majorés au sein d'un processus de dépassement respectif décrit comme un « accomplissement[12] ».

C'est à mon sens ce qu'il se produit, à des degrés divers, dans les multiples exemples présentés plus haut, où l'annexion des schèmes et des motifs religieux par l'imaginaire politique et révolutionnaire de ces cinéastes ne vise jamais à l'abolition des premiers ou à leur recouvrement par le second : bien plutôt, donc, le contenu d'origine, chrétien, est tout à la fois conservé – le message marxisant porté par les films en enregistre la mémoire et en perpétue les éléments plastiques et rituels –, transformé – il s'hybride avec un ensemble de données socio-politiques issues pour leur part d'une vision du monde séculière et contestataire – puis finalement dépassé – il s'ouvre à ses potentialités les plus critiques au contact d'un marxisme hétérodoxe qui ainsi, dans le même temps et comme l'avait préconisé Ernesto De Martino, se voit lui-même capable d'intégrer à ses visées révolutionnaires les indispensables matériaux historiques, civilisationnels et anthropologiques que ces schèmes et motifs ont reçu de leur existence religieuse originelle.

Le calvaire du Christ, chez Pasolini, Garrel ou Fassbinder, devient ainsi cette archaïque libation sanctionnant un ancien dévouement politique, capable de reconnecter les sacrifices présents aux sacrifices passés et, par conséquent, de révéler

---

[11] Lucien Sève propose notamment comme exemple ce passage des *Grundrisse* où Marx décrit l'*Aufhebung* des obstacles opposés par chaque base sociale au développement de l'individu. Voir *ibid.*, pp. 116-117, et Karl MARX, *Manuscrits de 1857-1858*, trad. J.-P. Lefebvre, Paris, Éditions Sociales, 1980, p. 502.

[12] Bertrand BINOCHE, *La Raison sans l'histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, pp. 352-353.

les données d'injustice qui sous-tendent toujours les politiques contemporaines, coupables d'immoler des communautés marginales ou défavorisées sur l'autel du progrès moderne. L'eucharistie catholique, chez Pasolini, Arrabal ou Jancsó, devient cet opérateur anthropologique de communion capable de relier les luttes communistes à l'indispensable dimension spirituelle qui doit encore accompagner les cruciaux combats en cours. L'eschatologie judéo-chrétienne, enfin, redevient ce problème fondamental de la pensée humaine, réactivé par les tristes conjonctures socio-politiques du monde contemporain, et capable ainsi de mettre au jour les données primordiales de l'époque : à la critique du potentiel destructeur du mode de production capitaliste doit répondre l'essentielle exigence de faire monde, en réactivant, dans ce cinéma de gauche situé au confluent des espérances chrétiennes et socialistes, les énergies morales nécessaires à la construction d'une civilisation.

**
*

En désignant la quinzaine d'années qui va de la fin des années cinquante jusqu'au milieu des années soixante-dix par sa métaphore « poético-littéraire » de la « disparition des lucioles », Pier Paolo Pasolini a donc proposé un constat qui se situe au carrefour de l'esthétique – il procède d'une interrogation symbolique sur la question de l'apparaître et de la luminosité –, du politique – il désigne un moment historique politiquement déterminé –, de l'anthropologique – il construit une allégorie redevable d'un véritable tournant anthropologique vécu par certaines pensées marxistes, où les corps, les gestes et les coutumes de la tradition sont mis au premier plan –, et enfin de l'eschatologique – c'est un diagnostic élégiaque qui déplore un certain nombre de pertes en un moment particulièrement catastrophique de l'histoire du monde.

C'est dans cette quadruple dimension que je crois pouvoir localiser la singularité partagée par ces quelques cinéastes qui, au tournant des années soixante-dix, ont élaboré un certain nombre d'images-lucioles qui, à mon sens, révèlent les apories fondamentales, théologico-politiques, d'une époque où la recrudescence des

luttes révolutionnaires et des espoirs marxistes, face aux affres du temps, ont rencontré de multiples réactivations politiques de l'espérance chrétienne[13]. L'image-luciole, cette étincelle de résistance scintillant de ses derniers feux dans l'aveuglante nuit d'un monde en disparition, serait au fond l'apparition, inattendue et anachronique, dans un présent de crise, d'un passé figuratif porteur de mémoire culturelle, rituelle et religieuse, ce qui n'atténuerait pas, bien au contraire, sa valeur politique de résistance : un paradigme historico-esthétique qui trouverait chez Benjamin son argument philosophique (pas de réapparition du passé survivant qui ne se cristallise en image dialectique, c'est-à-dire tourné vers le salut messianico-religieux ou politico-révolutionnaire), chez De Martino sa justification anthropologique (pas de théorie révolutionnaire qui ne puisse fonctionner sans faire retour vers les anciennes énergies morales qui participent à la construction d'un monde commun), et, enfin, chez Warburg son essentielle intuition esthétique (pas de science des images qui ne soit capable de formuler ses diagnostics de l'homme occidental sans le secours d'une véritable anthropologie de la culture).

Que de telles images-lucioles soient particulièrement spécifiques à cette époque singulière, qui vit la rencontre d'une explosive convergence de combats révolutionnaires et d'une apocalypse de signe négatif capable, dans le même temps, d'engager le destin de la civilisation tout entière, cela est particulièrement sensible, me semble-t-il, si l'on se penche sur leur destin singulier dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini lui-même. On l'a vu au cours des quatre chapitres qui ont composé cette étude, où le cinéma pasolinien a fait office de fil rouge : dans la « trilogie romaine », de 1961 à 1963, l'éthos sous-prolétarien se voyait rappelé à sa condition politique par sa contamination avec les données iconologiques et théologiques du sacrifice christique ; dans l'adaptation de l'Évangile matthéen, en 1964, cette voie de la contamination laissait la place à une véritable réactualisation du drame évangélique sur les terres politiquement marginalisées de l'Italie méridionale ; en 1966, dans *Uccellacci e Uccellini*, enfin, l'appel à la lutte communiste devait en passer par

[13] Sur la façon dont l'espérance chrétienne peut précisément être « force opératoire dans notre monde », voir Isabelle CHAREIRE, *La grâce, histoires de liberté*, Paris, Bayard, 2016.

une singulière eucharistie aviaire capable d'élaborer l'assimilation du message marxiste par la classe sous-prolétaire.

La fin des années soixante, et le ressac des espoirs portés par les explosions révolutionnaires, devaient peu à peu marquer chez Pasolini l'abandon de tels schèmes chrétiens et de leur dépassement : à mesure que s'éclaircissent les terribles diagnostics qui conduiront à la dénonciation de la « disparition des lucioles » et du « génocide culturel », alors que s'étiole la croyance pasolinienne dans la possibilité d'un changement structurel, le romantisme du poète et cinéaste s'éloigne des motifs évangéliques et chrétiens pour se déplacer vers des formes beaucoup plus archaïques de sacralité. Le motif de la faim, *topos* essentiel du cinéma de Pasolini, est exemplaire de cette dialectique où l'affinité élective entre le christianisme et le communisme dépend, comme Michael Löwy s'en était bien avisé[14], des contingences socio-historiques particulières lisibles directement, en l'occurrence, dans l'évolution des espoirs et des désespoirs du cinéaste. Oscillant sans cesse entre deux pôles principaux – sa sublimation par sa conglomération au schème religieux de la communion eucharistique et son avilissement par sa fusion au thème scandaleux du cannibalisme –, ses différentes transformations polaires permettent de parcourir un cheminement original au travers de l'œuvre pasolinienne et de suivre le destin contrarié de ces images-lucioles qui ont émaillé cette étude.

Le thème de la faim, comme on sait, est évidemment central dans les premières occurrences de la filmographie pasolinienne : la faim prolétarienne[15], tout au long de la « trilogie romaine », est souvent sublimée dans son rehaussement par une matrice picturale et christique, religieuse, où le schème eucharistique agit comme fil conducteur – par contamination et inversion des valeurs, l'existence de Stracci, par exemple, est assimilée à celle du Christ, tandis que le calvaire de ce dernier se teinte d'une couleur socio-politique, jusqu'à assumer le rôle de symbole des nouveaux sacrifiés sur l'autel de la civilisation consumériste, dans une indigestion boulimique sublimée par sa destinée sacrificielle. On l'a vu également, *Uccel-*

---

14 Voir Michael LÖWY, *Rédemption et utopie. Le judaïsme libertaire en Europe centrale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 19.

15 Pour une réflexion philosophique sur la faim comme pulsion socialement et économiquement déterminée, voir Ernst BLOCH, *Le Principe Espérance*, t. I (1959), trad. F. Wuilmart, Paris, Gallimard, 1979, p. 89.

lacci e Uccellini, en 1966, s'en référait encore au pôle eucharistique d'un message de libération marxiste religieusement et rituellement assimilé par les communautés sous-prolétaires menacées. Mais alors que s'intensifiaient les inquiétudes pasoliniennes en regard de la grande catastrophe anthropologique qui frappait son temps, ce premier pôle commençait déjà à se voir dialectiser, de façon lancinante, par un pôle cannibalique qui devait ensuite aller grandissant dans l'œuvre du poète et cinéaste, les espèces prises par le branchement du religieux au politique se tournant vers les motifs d'une religiosité archaïque et mystique de plus en plus éloignés de ses premières préoccupations évangéliques.

[fig. 488-489] Pier Paolo Pasolini, *Théorème* (Photogrammes, Italie, 1968)

Le personnage d'Emilia (interprété par Laura Betti), la servante de la famille visitée de *Théorème* en est, en 1968, comme le premier symbole : au monde défavorisé et paysan du *Vangelo*, au monde ouvrier et sous-prolétaire de *Uccellacci e Uccellini*, a été substitué, pour la première fois chez Pasolini, la représentation d'un univers exclusivement bourgeois, au sein duquel subsiste Emilia comme seule représentante de ces continents pauvres et paysans qui tenaient une place si importante dans ses œuvres précédentes[16]. Dans ce premier film de fiction où commencent à se lire plus précisément les critiques de Pasolini sur l'indifférenciation de l'humanité, à laquelle travaillerait secrètement la société de consommation, Emilia apparaît effectivement comme entièrement interchangeable aux yeux de la classe dominante qui l'emploie – cette dimension est redoublée par le prologue du film, qui

[16] Le scénario du film la présente comme une « exclue de race blanche », « pauvre » et à la « conscience sans voix ». Voir Luca PELOSO, « Spiritualité populaire vs. religion bourgeoise. Le christianisme pasolinien dans *La religione del mio tempo*, *Il Vangelo secondo Matteo* et *Teorema* », *ThéoRèmes* [en ligne],n°10, 2017, consulté le 09 janvier 2018. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/theoremes/896>. Voir aussi Hervé JOUBERT-LAURENCIN, *Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, p. 197.

transfère sur le legs de l'usine à ses employés par le père de famille l'hypothèse pasolinienne de l'acculturation bourgeoise.

Dans le roman qui parut en même temps que le film, est situé entre la première et la deuxième partie un poème entièrement dédié à Emilia, intitulé « Complicité entre les sous-prolétaires et Dieu *(Complicità tra il sottoproletariato e Dio)* » où Pasolini réitérait que, à ses yeux, ce sont uniquement les défavorisés qui peuvent entendre le message du divin. Ainsi, Emilia n'en sera pas moins présentée par le film comme la seule dépositaire d'une pauvreté socio-culturelle lui permettant de choisir, après le départ du visiteur, la voie la plus à même d'engager le salut et la réparation : retournant dans le village et la ferme de ses origines, elle se fait tour à tour Sainte miraculeuse (elle guérit les enfants malades), chrétienne ascétique (elle ne se lève plus de son banc et ne se nourrit plus que d'orties), catholique mystique (elle accomplit le miracle de la lévitation **[fig. 488-489]**, l'« attribut habituel », selon Tylor, des saints chrétiens[17]), puis messie sacrificiel lorsque, sur ce terrain vague orné de la faucille et du marteau, elle décide de mourir en s'enterrant dans le trou creusé par une pelleteuse, où ses larmes, nous dit le roman, formeront une source thaumaturge capable de guérir les blessures des ouvriers **[fig. 490-491]** :

> Il est temps de mourir *(É giunto il momento di morire)*. Emilia, suivie d'une vieille femme, sort du cottage et marche jusqu'aux environs de la ville, afin d'être enterrée vivante à l'aide d'une pelleteuse. Mais elle pleure ; ses larmes jaillissent de la terre, et deviennent une source miraculeuse, qui guérit la blessure d'un travailleur *(che guarsice la ferita di un operaio)*.[18]

De tous les personnages du film, elle sera donc la seule à se rendre réceptive au message sacré de l'Étranger : car se sont toujours les sous-prolétaires qui, selon Pasolini, sont capables d'opposer à la marche du progrès et au culte nouveau des valeurs dégradées par la société de consommation consumériste l'énergie violente de leur sacralité primitive. Si le schème chrétien reste toujours présent, c'est désormais à une religiosité mystique, faite de miracles, d'auto-sacrifices et de lévita-

---

[17] Edward B. TYLOR, *Primitive Culture* (1871), vol. I, Londres, John Murray, 1873, p. 151.

[18] Pier Paolo PASOLINI, *Teorema*, Rome, Centro Sperimentale di Cinematografia, 1968, p. 177 (je traduis).

tion qu'est dévolue, dans *Théorème*, la reprise en charge de la mission historique matérialiste de la lutte des classes, mise à mal par ce grand processus anthropologique de génocide culturel dont le poète et cinéaste commence à prendre précisément conscience. À partir de *Médée*, en 1969, cette fuite hors de l'évangélisme devait conduire Pasolini à modeler ses prises de position politiques autour de schèmes et de thématiques beaucoup plus archaïques, voire scandaleuses.

[fig. 490-491] Pier Paolo Pasolini, *Théorème* (Photogrammes, Italie, 1968)

La dimension cannibalique qui parasitait déjà l'eucharistie aviaire de *Uccellacci e Uccellini* de son ombre mortifère devait ainsi culminer, comme on l'imagine aisément, avec *Porcherie*, réalisé en 1969. C'est avec ce film que Pasolini rompt avec la contamination religieuse des personnages sous-prolétaires et avec la réactualisation évangélique du drame christique en terres ouvrières ou paysannes, qui étaient au cœur de son premier cinéma ; le grand processus de destruction anthropologique est désormais fermement identifié, et malheureusement par trop avancé, et la « trilogie de la vie », ultime tentative pour déceler encore un peu de sacralité dans le monde, sera plus tard violemment abjurée[19]. J'ai déjà eu l'occasion de mentionner ce film où, sur les pentes arides de l'Etna, Pierre Clémenti incarne un vagabond qui, après avoir assassiné et dévoré un jeune soldat des garnisons alentour, est soudain reconverti en *leader* contestataire d'une curieuse faction de cannibales : cette sombre fable désespérée sur le potentiel dévorant des sociétés humaines permettait à Pasolini de poursuivre sur le plan fictionnel et allégorique sa

19 Voir *Id.*, « Abjuration de la *Trilogie de la vie* » (1975), *Lettres luthériennes*, trad. A. Rocchi Pullberg, Paris, Éditions du Seuil, 2000, pp. 81-87.

critique acerbe de la réification des corps engagée par le néo-fascisme de la civilisation consumériste contemporaine.

Il ne restera donc plus grand chose, dans ce film, des tentatives analysées précédemment : ce n'est plus le chemin du syncrétisme entre communisme et christianisme (de ces deux notions, il ne subsiste presque plus rien dans *Porcherie*) qui prévaut, mais bien plutôt la voie d'un certain mysticisme, désespéré, archaïque, païen et scandaleux – un chemin qu'Emilia avait déjà commencé d'emprunter dans *Théorème*, non sans demeurer dans les limites de son balisage chrétien. Si le cannibalisme figuré dans *Uccellacci e Uccellini* par l'ingestion d'un corbeau marxiste et parlant en appelait encore à l'eucharistie chrétienne dans la finalité qui lui était au fond proposée – l'assimilation d'un message et d'une doctrine propices à un rassemblement futur –, dans *Porcherie* cette dimension semble au contraire complètement renversée sur elle-même : à la toute fin du film, c'est non pas élevé sur la croix que le chef cannibale sera exécuté, mais cloué au sol, sa chair non pas offerte en sacrifice à l'humanité mais jetée en pâture aux chiens errants **[fig. 492-495]**, tandis que, plus tôt, au moment de sa sentence, il prononçait ses seuls mots de tout le film : « J'ai tué mon père, j'ai mangé de la chair humaine, et je tremble de joie. »

[fig. 492-495] Pier Paolo Pasolini, *Porcherie* (Photogrammes, Italie, 1969)

On sait que Pasolini avait souhaité faire de ce parricide inaugural un crime « symbolique », tourné vers la figuration « de la désobéissance totale », de la « rupture définitive avec la société » et avec sa « morale[20] ». Avec l'acuité qui le caractérise, Serge Daney remarquait que la désobéissance globale incarnée par ce personnage devait aussi être comprise à partir de l'inversion totale à laquelle elle soumettait le principe eucharistique même : « Rien n'empêche de voir dans le personnage de Clémenti, écrivait Daney, le Christ refusant d'être le fils de Dieu : au lieu de s'offrir aux fidèles (eucharistie), c'est lui qui mange les autres, et fait même quelques disciples.[21] » Si Pierre Clémenti, la même année, avait incarné dans *Le Lit de la Vierge* de Philippe Garrel un Christ désarmé prompt à mettre son Père en face de ses propres responsabilités (« *Papa ! Descends un peu pour voir le merdier !* », y criait-il désespéré à l'encontre de son géniteur), il devait également interpréter chez Pasolini ce pseudo-Christ révoltant, coupable de retourner le sacrifice eucharistique en son revers terrifiant, celui d'un cannibalisme qui vaut comme affranchissement total de la Loi, celle des hommes tout comme celle de Dieu.

La différence des attitudes respectives entre le personnage joué par Pierre Clémenti et l'un de ses tout premiers complices, interprété par Franco Citti, lors de la séquence du jugement qui suit leur arrestation, est à ce titre extrêmement parlante **[fig. 496-499]** : le second se soumet au Dieu chrétien crucifié sur le crucifix qu'on lui tend ; dans ses yeux se lisent la peur de la justice inquisitoriale et du châtiment divin ; il accepte de baiser la relique qu'on lui propose puis se prosterne par soumission. Clémenti, en revanche, semble n'avoir que faire de ce tribunal auquel il s'est offert dans sa nudité et de son juge suprême, cloué sur cette croix qu'on lui présente ; c'est, d'ailleurs, comme s'il ne voyait même pas ce crucifix qu'on lui impose au regard, les yeux perdus dans le vide mystique d'un autre type d'adoration. Car c'est une autre forme de religiosité qui désormais le meut, comme le montrent l'ensemble des actes, extrêmement ritualisés, desquels s'accompagne son anthro-

---

[20] *Id.*, *Les dernières paroles d'un impie. Entretiens avec Jean Duflot*, Paris, Belfond, 1981, p. 114.

[21] Serge DANEY, « Pier Paolo Pasolini, Porcherie *(Porcile)* », *Cahiers du cinéma*, n°217, novembre 1969, p. 64. Repris dans *Id.*, *La maison cinéma et le monde, 1. Le temps des Cahiers 1962-1981*, Paris, P.O.L., 2001, pp. 106-107. Sur la dialectique entre cannibalisme et eucharistie dans ce film, voir aussi Ermelinda M. CAMPANI, *Le sacré au cinéma. Divinité et mystère sur grand écran*, trad. B. Bauchau, Rome, Gremese, 2007, p. 104.

pophagie : après chaque meurtre, et avant chaque repas cannibale, la tête du mort est jetée, en offrande, dans une fumerolle béante du volcan – comme une manière de se conformer à cet archaïque précepte grec qui veut que ce n'est qu'une fois leur part offerte aux dieux que les hommes peuvent entamer la viande sacrificielle[22].

[fig. 496-499] Pier Paolo Pasolini, *Porcherie* (Photogrammes, Italie, 1969)

Si le personnage pasolinien qu'interprète Pierre Clémenti peut encore se modeler sur un saint, ce n'est plus, comme Ettore, comme le Vittore d'*Accattone* ou comme Stracci, selon le prototype christologique du Messie crucifié pour la rédemption de l'humanité. À l'heure où la « disparition des lucioles » s'apprête à être définitivement accomplie, le régime de sacralité sur lequel est modelé le héros de *Porcherie* est désormais archaïque et primitif, jusqu'au scandale le plus total. Le repas eucharistique qui, lorsqu'il était encore accompli par les sous-prolétaires Totò et Ninetto, possédait encore la dimension positive et eschatologique d'une assimilation propitiatoire, se voit dans *Porcherie* tellement désacralisé qu'il n'en subsiste que son terrible envers : un cannibalisme primitif qui vaut comme parricide divin. Si

[22] Voir Jean-Pierre VERNANT, « À la table des hommes. Mythe de fondation du sacrifice chez Hésiode », dans Marcel DETIENNE, Jean-Piette VERNANT, *La Cuisine du sacrifice en pays Grec*, Paris, Gallimard, 1979, pp. 38-44.

Pierre Clémenti cannibale est bien le dernier saint pasolinien, il n'est plus vraiment chrétien : c'est un saint « nietzschéen », un « saint désagréable », un « saint de la contestation globale[23] ».

[fig. 500-503] Pier Paolo Pasolini, *Salò ou les 120 Journées de Sodome* (Photogrammes, Italie, 1975)

Cette défection du modèle religieux, sous ses espèces exclusivement chrétiennes, allait finalement culminer dans son dernier film, *Salò ou les 120 Journées de Sodome* (1975), que le cinéaste n'aura jamais l'occasion de voir projeté sur un écran, et où les amers constats sur l'autophagie dévorante des sociétés capitalistes modernes ne se résolvent jamais dans une quelconque transcendance religieuse : tous les appels au sacré des pauvres prisonniers resteront, tout au long du film, définitivement lettre morte **[fig. 500-503]**. Mais l'abandon du schème chrétien ne signe pas, loin de là, le retrait des intentions politiques. Si l'actualité politique de ces films reste évidemment toujours brûlante, le thème politiquement déterminé de la faim, qui accompagnait toute la première œuvre pasolinienne, n'embraye plus sur sa transfiguration chrétienne – qu'elle soit eucharistique ou messianique –, mais bien au contraire sur l'idée d'une dévoration païenne qui doit être lue comme le

[23] Pier Paolo PASOLINI, cité par Piero SPILA, *Pier Paolo Pasolini*, trad. M. Capdevielle, Rome, Gremese, 2001, p. 88.

signe allégorique d'une révolte portée vers son plus haut degré de scandale ; c'est ainsi, semble-t-il, que Pasolini a notamment envisagé les actes anthropophages accomplis par le personnage de Clémenti dans *Porcherie* :

> Le cannibalisme, affirmait-il à Jean Duflot, est un système sémiologique. Il faut lui restituer, ici, toute sa valeur allégorique : un symbole de la révolte portée à ses plus extrêmes conséquences. C'est une forme d'extrémisme, d'un extrémisme poussé à la limite du scandale, de la rébellion, de l'horreur. C'est aussi un système d'échanges, ou, si l'on préfère, de refus total, donc une forme de langage, de refus monstrueux de la communication communément acceptée par les hommes.[24]

[fig. 504-505] Antenne 2, *Dix de der* (Entretien entre P. Bouvard et P. P. Pasolini, France, 1975)

La victoire du pôle cannibalique signale donc, chez Pasolini, celle de la bourgeoisie consumériste dans sa funeste entreprise de dévoration des corps résistants. « Nous sommes tous en danger[25] », tentait-il avec fracas d'avertir ses contemporains au crépuscule involontaire de sa vie : il ne s'agit plus, en 1975, d'imaginer une improbable communion mais de répondre à la terrible violence génocidaire du capitalisme par une violence plus grande encore, et de dévorer l'ennemi politique avant qu'il ne nous engloutisse tous, ainsi que le poète et cinéaste, roublard et inflexible, l'affirmait à Philippe Bouvard, sur Antenne 2, lors de

---

[24] *Id.*, *Les dernières paroles d'un impie. Entretiens avec Jean Duflot*, *op. cit*, pp. 114-115.

[25] Furio COLOMBO, Gian Carlo FERRETTI, *L'Ultima intervista di Pasolini* (2005), trad. H. Frappat, Paris, Éditions Allia, 2010, pp. 7-24.

sa dernière interview sur ce plateau de télévision français[26], quelques heures seulement avant son sauvage assassinat sur la plage d'Ostie. L'ennemi est coriace ? Qu'à cela ne tienne, répondait un Pasolini malicieux, « nous avons d'excellents estomacs » **[fig. 504-505]**. Je crois effectivement que la réponse pasolinienne, malgré ses habits d'espièglerie, doit être prise au sérieux : qu'un cinéaste tel que lui ait abandonné le messianisme politique et l'*Aufhebung* des données chrétiennes qui ont toujours présidé à la construction des civilisations occidentales dit beaucoup sur la triste fortune des images-lucioles, plus que jamais menacées – à l'instar des singularités anthropologiques et des dynamiques culturelles et politiques qu'elles entendaient défendre – à l'orée d'un moment historique d'offensive néo-libérale et de reflux des espoirs communistes et révolutionnaires où la question eschatologique des fins dernières devait finalement se voir confisquée par l'idéologie capitaliste.

**
*

Quelle fut la destinée de ces lueurs cinématographiques d'eschatologie communiste ? S'il est possible, comme l'a fait Georges Didi-Huberman, d'en critiquer le ton apocalyptique, d'un pessimisme radical et sans compromission[27], reste à constater que la plupart des points problématiques et dangereux relevés par la prophétie pasolinienne sur la « disparition des lucioles » ne se sont pas améliorés – loin de là. La seconde moitié des années soixante-dix, en effet, devait porter un coup fatal aux ambitions révolutionnaires européennes et aux espoirs entretenus durant la décennie précédente, lorsque même les explosions contestataires les plus violentes, à l'image du mois de mai 1968 français, sont immédiatement suivies par l'inexorable retour du même, ainsi que le raconte Christian Delacampagne, dès l'année 1977 :

---

[26] Sur cette interview, voir notamment André ROY, « Affection pour Pasolini. Sur "Pasolini" d'Abel Ferrara », *Oltreoceano*, vol. 10, 2015, pp. 101-102.

[27] Voir Georges DIDI-HUBERMAN, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p. 55.

> Mai 68 aura marqué, pour beaucoup d'entre nous […], le début d'une époque où il fallait cesser de supporter tout ce qu'avaient support[é] nos ancêtres ; où l'oppression, et son bruit de malheur, cessèrent, l'éclair d'une fête, d'apparaître comme l'effet de la fatalité universelle, de la vieillesse du monde et de la méchanceté des prêtres. Après mai, il fallait s'attaquer à détruire l'ordre ancien : plus jamais comme avant. Et cependant c'était, plus que jamais, avant qui continuait. Les maîtres se réinstallaient, et de récents rebelles s'appliquaient studieusement à devenir, à leur tour, maîtres. Les partis communistes, en Occident comme en Orient, s'efforçaient de montrer que l'ordre seul était ce qui les intéressait, dans la mesure où leur pouvoir en dépendait.[28]

Lors d'une conversation récente, en posant les yeux, rétrospectivement, sur les quelques décennies qui ont précédé l'entrée du monde dans le XXIe siècle, Éric Hazan et Jacques Rancière pouvaient ainsi faire du « défaitisme » la catégorie principale caractérisant le temps dans lequel nous vivons désormais. Le second dénombrait alors les multiples espérances allumées durant l'époque de la « disparition des lucioles » – « le sentiment d'un vaste mouvement vers un monde plus libre et plus égal avec l'émergence du tiers-monde, la conférence de Bandoeng, la révolution cubaine, les mouvements de décolonisation en Afrique […], le nouvel essor du mouvement révolutionnaire en Occident et en Amérique latine » –, avant de finalement conclure sur le drame de leur lente extinction : « Tous ces combats ont été déçus, tous ces espoirs ont été perdus.[29] » Dès le début des années soixante-dix, effectivement, allait s'amorcer un véritable processus de reflux – « choc pétrolier de 1973 et retournement de l'"onde longue" des Trente Glorieuses, offensive néolibérale avec l'élection de M. Thatcher et R. Reagan en 1979 et 1980, déclin des anciennes solidarités ouvrières, arrivée au pouvoir de la gauche en 1981 et perspectives ministérielles favorisant la reconversion des militants gauchistes, perte définitive de crédibilité des blocs soviétiques et chinois…[30] » – qui devait culminer, en 1989, dans une date qui, faisant miroir à 1789, a parfois été lue comme la clôture

---

[28] Christian DELACAMPAGNE, *Figures de l'oppression*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, p. 52.

[29] Jacques RANCIÈRE, *En quels temps vivons-nous ? Conversation avec Éric Hazan*, Paris, La Fabrique, 2017, p. 33.

[30] Razmig KEUCHEYAN, *Hémisphère gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*, Paris, La Découverte, 2017, p. 23.

du régime d'historicité ouvert par la Révolution française[31], avec la chute du mur de Berlin puis l'effondrement du bloc soviétique en URSS.

Si les images-lucioles sont bien ces étincelles d'un passé survivant capables d'offrir à l'horizon révolutionnaire de la résistance au capitalisme leurs pouvoirs d'utopie, fussent-ils d'origine religieuse, un certain nombre de contingences historiques, pour la plupart déjà relevées, en germe, par Pasolini dans son article de 1975, devaient rendre l'émergence de leurs scintillements plus compromis encore. En premier lieu – comme le notait Razmig Keucheyan plus haut –, les « anciennes solidarités ouvrières » allaient effectivement tomber dans le déclin. Constanzo Preve, citant précisément le Pasolini des *Écrits corsaires* à l'appui de sa thèse, a bien montré comment la dynamique principale du capitalisme ne tendait surtout pas vers une « intégration » de la classe ouvrière et salariée, mais bien plutôt dans la direction de « sa "désintégration", vers l'individualisation, l'éparpillement, l'impuissance et la subalternité politique[32] ». Les développements du confort capitaliste, de la culture de masse et de la consommation outrancière transformèrent profondément la vie des populations ouvrières et contribuèrent, comme Pasolini s'en était, du reste, déjà avisé, à la dense mutation de la classe ouvrière, à la disparition de la classe paysanne et à l'entrée en crise des idéologies qui avaient soutenu leurs combats.

> Pareilles évolutions, écrivait Eric Hobsbawm en 2011, ne pouvaient avoir qu'une incidence profonde sur les mouvements ouvriers comme sur le marxisme, car les uns comme les autres s'étaient développés essentiellement sur la base d'une croyance, celle que le capitalisme engendrait ses propres fossoyeurs sur la forme d'un prolétariat […] sans cesse grandissant, par son nombre, sa conscience de soi et sa force, représenté par ses partis ou mouvements, et qui était historiquement destiné […], en tant que le véhicule d'un processus historique inévitable, à triompher. Pourtant, le développement du capitalisme occidental depuis la Deuxième Guerre mondiale et celui des mouvements travaillistes en son sein semblaient rendre cette perspective de plus en plus douteuse.

---

31 François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 116.

32 Constanzo PREVE, *Histoire critique du marxisme* (2007), trad. B. Eychart, Paris, Armand Colin, 2011, p. 215.

> Bien au contraire, les ouvriers perdaient cette confiance en l'histoire que les mouvements socialistes leur avaient donnée (et qu'ils avaient donnée à ces mouvements).[33]

C'est à cette « mémoire ouvrière », s'étant progressivement délitée lors des dernières décennies du XX^e siècle, qu'était « indissociablement liée » l'utopie socialiste et communiste ; celle-ci devait ainsi cesser de se perpétuer comme « fondatrice d'une culture et d'une identité collectives[34] » : « La prospérité et la privatisation firent éclater ce qu'avaient soudé la pauvreté et la collectivité sur la place publique.[35] » Si, « entre 1929 et 1960, il ne semblait pas déraisonnable […] de croire que le capitalisme était en train de s'épuiser[36] » ; si, en 1960, il était encore possible de parler du communisme, à la manière de Jean-Paul Sartre, comme « l'horizon indépassable[37] » des temps contemporains, la désintégration du mouvement socialiste international et le triomphe idéologique du capitalisme mondialisé allaient finalement sonner le glas des espoirs que les éructions révolutionnaires de la décennie 1960, avant que les « miracles économiques » ne se transforment en *krachs* boursiers, avaient énergiquement continué d'entretenir.

La fin des années soixante-dix devait donc, en second lieu, marquer la disparition du communisme comme objectif politique des temps présents, mais aussi comme catégorie de l'espérance et du salut. Enzo Traverso peut ainsi voir dans les dernières années du XX^e siècle l'affaiblissement progressif du communisme, entendu comme « horizon partagé[38] » ou comme « horizon d'espérance[39] » – c'est-à-

---

33 Eric HOBSBAWM, *Et le monde changea. Réflexions sur Marx et le marxisme, de 1840 à nos jours* (2011), trad. F. Joly, Arles, Jacqueline Chambon/Actes Sud, 2014, p. 386.

34 Voir Enzo TRAVERSO, *L'Histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XX^e siècle*, Paris, La Différence, 2011, p. 261

35 Eric HOBSBAWM, *L'Âge des extrêmes. Histoire du court XX^e siècle* (1994), trad. P.-E. Dauzat, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, p. 403.

36 *Id.*, *Et le monde changea*…, *op. cit.*, p. 17.

37 Jean-Paul SARTRE, « Questions de méthode » (1960), *Critique de la raison dialectique*, t. I, Paris, Gallimard, 1985, p. 21.

38 Enzo TRAVERSO, « Marxisme et mémoire. De la téléologie à la mélancolie », *Le Portique*, n°32, 2014.

39 *Id.*, *Le Passé, mode d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, pp. 89-90.

dire porteur d'une éminente fonction sotériologique, telle que la plupart des exemples présentés plus haut ont tenté de la mettre au jour – à tel point que l'idée même de communisme, dans l'historiographie officielle et, partant, l'inconscient collectif, se verra désormais, dès 1989, réduite à son versant totalitaire, le récit anti-communiste traditionnel se trouvant transfiguré « en une conscience historique partagée, en une représentation dominante et incontestée[40] » : ayant traversé les siècles précédents comme la promesse d'une libération, il s'effritait à la fin du XX^e^ siècle comme une allégorie de l'oppression, insidieusement manipulée par l'idéologie néo-libérale. Au messianisme révolutionnaire d'un Pasolini ou d'un Jancsó succèdera donc, dans le cinéma européen d'obédience communiste, l'amère observation des ruines et de l'effondrement telle qu'elle se laisse approcher, par exemple, dans l'œuvre d'un cinéaste comme Theo Angelópoulos.

Car pour la dernière fois dans l'histoire occidentale, sans doute, le marxisme – tout comme l'espérance révolutionnaire qui le sous-tend – a joué comme un possible et nécessaire « horizon d'attente », au sens qu'a donné Reinhart Koselleck à ce terme : cette perspective sur laquelle se projettent les prévisions, les espoirs et les utopies, les « champs d'expérience » qui offrent un sens à l'agir humain tout comme à son devenir historique[41]. Koselleck devait voir, par ailleurs, dans ce qu'il appelait les « Temps modernes », une période caractérisée par l'arrivée d'un nouvel horizon d'attente intitulé « Progrès », où les attentes envers le futur se détachent inexorablement des expériences vécues dans le passé[42] : nouvelle lecture anthropologique d'un temps historique moderne qui, sous le sceau d'un capitalisme triomphant, est défini à l'aune de la rupture dangereuse de ses liens avec le passé et les traditions.

Là où le paradigme historico-esthétique de l'image-luciole supposait que la référence au passé, à bien des égards, puisse faire office d'outillage révolutionnaire en offrant aux individus un réservoir de souvenirs et d'expériences capables de

---

[40] *Id.*, *Mélancolie de gauche. La Force d'une tradition cachée (XIX-XXI^e^ siècle)*, Paris, La Découverte, 2016, pp. 11-12.

[41] Voir Reinhart KOSELLECK, « Champ d'expérience et horizon d'attente. Deux catégories historiques », *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* (1979), trad. J. et M.-C. Hoock, Paris, Éditions de l'EHESS, 2016, pp. 362-364.

[42] Voir *ibid.*, p. 471.

formuler leurs attentes politiques, les années qui suivront la « disparition des lucioles » allaient assister, en troisième lieu, au parachèvement triomphal d'un régime d'historicité nouveau, exclusivement centré sur la catégorie du présent. Reprenant les catégories théorisées par Koselleck, François Hartog faisait du « présentisme » cette nouvelle situation d'historicité vécue par les temps contemporains, radicalement différente de la conception chrétienne du temps et de l'attente – et de ses versions politiques telles que certaines pensées communistes ont pu les déployer –, où la distance entre le champ d'expérience et l'horizon d'attente est « devenue maximale », « à la limite de la rupture[43] ». En retraduisant sur le champ des régimes d'historicité les divers diagnostics des marxistes Debord, Anders ou Marcuse quant à la nouvelle temporalité dilatée par le spectacle et la consommation capitalistes, Hartog dépliait ainsi la dissolution de la catégorie du passé comme réservoir d'expériences à transmettre, mais aussi l'abolition de celle du futur par l'accélération exponentielle, continue et permanente, d'une civilisation médiatique et spectaculaire : la fin des horizons d'attente détruits par un « présent monstre » et par la « tyrannie de l'immédiat[44] ».

Pour Eric Hobsbawm, en effet, c'est bien la destruction du passé qui doit être conçue comme « l'un des phénomènes les plus caractéristiques et mystérieux[45] » de cette fin de XX^e^ siècle où les valeurs individualistes rattachées au capitalisme ont finalement pris le pas sur toutes les autres :

> À la fin de ce siècle, écrivait-il ainsi, il est devenu possible pour la première fois de voir à quoi peut ressembler un monde dans lequel le passé […] a perdu son rôle, où les cartes et les repères de jadis qui guidaient les êtres humains, seuls ou collectivement, tout au long de leur vie, ne présentent plus le paysage dans lequel nous évoluons, ni les mers sur lesquelles nous faisons voile : nous ne savons pas où notre voyage nous conduit ni même où il devrait nous conduire.[46]

---

43 François HARTOG, *op. cit.*, p. 28.

44 *Ibid.*, p. 217.

45 Eric HOBSBAWM, *L'Âge des extrêmes…*, *op. cit.*, p. 21.

46 *Ibid.*, p. 38.

Là où les années soixante, et le début des années soixante-dix, ont encore été capables de déployer une vision eschatologique de l'histoire où les classes opprimées, soutenues par le matérialisme historique marxiste et la téléologie révolutionnaire communiste, pouvaient toujours manifester l'énergie d'une imagination utopique où le souvenir des luttes passées s'affirmait comme l'outillage indispensable à la construction d'un futur meilleur, la fin du socialisme réel et le triomphe de la « révolution » conservatrice et du libéralisme économique devaient en confisquer la possibilité même, « en suscitant le succès éphémère d'une vision eschatologique du capitalisme comme "horizon indépassable" des sociétés humaines[47] ». Dès 1989, Francis Fukuyama, figure idéologique du néo-conservatisme américain, publiait un article dans la revue *The National Interest*, sobrement intitulé « The End of History ? » : revenant sur les récents évènements historiques et se félicitant de « la mort *(the passing)* » du marxisme-léninisme, la publication posait la question d'une potentielle victoire, apparemment irrémédiable, du modèle sociétal défendu par le libéralisme occidental[48]. Deux ans plus tard, dans le maître-ouvrage de Fukuyama, le point d'interrogation disparaissait et l'éclatante victoire, idéologique, philosophique et politique du capitalisme comme point final de l'évolution des sociétés humaines, se voyait définitivement entérinée : « À la fin de l'Histoire, il ne reste aucun rival idéologique sérieux à la démocratie libérale.[49] »

Là où les images-lucioles qui parsèment cette étude, extraites du cinéma des années soixante et soixante-dix, pouvaient encore cristalliser quelques serments eschatologiques d'une fin de l'histoire localisée à la croisée des espérances chrétiennes et communistes, les décennies suivantes devaient enfin tristement assister au triomphe sans appel du *telos* néo-libéral, et à la confiscation, apparemment définitive, de la notion même d'eschatologie par le capitalisme mondialisé. Le vocabulaire des pensées critiques issues de l'extrême-gauche se déplaçait alors de la pro-

---

47 Enzo TRAVERSO, *Mélancolie de gauche*…, *op. cit.*, p. 16.

48 Voir Francis FUKUYAMA, « The End of History ? », *The National Interest*, n°16, 1989, pp. 3-18.

49 *Id.*, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, trad. D.-A. Canal, Paris, Flammarion, 1992, p. 245.

messe messianique jusqu'à l'amertume défaitiste d'un temps mélancolique sans héritage qui « peine à construire les formes provisoires d'un avenir anticipé[50] ».

> Commencé dans la grande promesse des lendemains qui chantent, le siècle, écrivait encore Daniel Bensaïd à son crépuscule, s'achève sur la ruine de ses espérances inaugurales. Il laisse dans son sillage un amoncellement de désastres et une réserve de catastrophes à retardement. Il annonce un avenir rétréci, coincé entre l'usure de ceux qui ne peuvent plus dominer et l'impuissance de ceux qui ne le peuvent pas encore.[51]

La plupart de ces caractéristiques néfastes étaient déjà sensibles et engagées, bien sûr, bien avant l'orée des années soixante – les luttes politiques d'un cinéaste tel que Pasolini, par exemple, peuvent tout entières être lues comme la réponse pratique à ces terribles états de fait. Mais il me semble que leur parachèvement triomphal, malgré les obstacles que les deux décennies qui m'ont occupé dans cette étude n'ont cessé de dresser contre eux, éclaire d'une lumière singulière les exemples évoqués ici, et rend compte du rôle crucial, qui, en un tel moment historique, a pu être offert à l'eschatologie, au passé, aux formes rituelles et iconographiques de la religion chrétienne réinvesties par le combat révolutionnaire – mais aussi au cinéma, comme le lieu politique d'où peuvent s'élaborer quelques transfigurations résistantes, voire comme le terrain liturgique capable de sauvegarder quelques parcelles de sacré.

Ces quelques images survivantes, repérées dans les films de cinéastes qui, tout en étant conscients de ces dangers, n'avaient pas encore abandonné leurs attentes et leurs espérances, sont donc finalement à considérer comme les dernières lueurs d'un espoir collectif qui a cru bon, à l'orée de la défaite, de conjuguer le politique et la révolution avec ce qu'il pouvait subsister de plus dynamique au cœur du religieux chrétien. Car cet espoir dépassait largement les seules données socio-économiques d'un simple combat politique, puisqu'il avait aussi à faire avec la problématique essentielle de l'énergie morale qui préside à l'architecture et à la

---

[50] Daniel BENSAÏD, *Le pari mélancolique. Métamorphoses de la politique, politique des métamorphoses*, Paris, Fayard, 1997, p. 262.

[51] *Ibid.*, p. 293.

survie des civilisations : prendre la mesure de son échec signifie, également, comprendre ce que celui-ci avait de profondément religieux.

BIBLIOGRAPHIE

1. ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES

1.1 THÉORIE GÉNÉRALE

Ouvrages

- ACKERMAN Ada, *Eisenstein et Daumier. Des affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2013
- ANDRÉ Emmanuelle, *Esthétique du motif. Cinéma, musique, peinture*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2007
- ANDRÉ Emmanuelle, *Le Choc du sujet. De l'hystérie au cinéma (XIX^e-XXI^e siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011
- AUMONT Jacques, *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989
- AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, L'Étoile/Cahiers du cinéma, 1992
- AUMONT Jacques, *Matières d'image*, Paris, Images Modernes, 2005
- BELLOUR Raymond, *L'Entre-images. Photo, cinéma, vidéo*, Paris, La Différence, 2002
- BELLOUR Raymond, *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L./Trafic, 2009
- BEUGNET Martine, *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2007
- BONITZER Pascal, *Le Champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/ Gallimard, 1982
- BONITZER Pascal, *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris, L'Étoile/Cahiers du cinéma, 1985
- BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998
- BRENEZ Nicole, ARNOLDY Édouard, *Cinéma/Politique, série 1. Trois tables rondes*, Bruxelles, Labor, 2005

- BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998
- BRENEZ Nicole, ARNOLDY Édouard, *Cinéma/Politique, série 1. Trois tables rondes*, Bruxelles, Labor, 2005

- BRETEAU SKIRA Gisèle, *Guernica. Un tableau au cinéma*, Tolède, Antonio Pareja Editor, 2017

- BROSSAT Alain, *Des peuples et des films. Cinématographie(s), philosophie, politique*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2020
- CAMPAN Véronique, MARTIN Marie, ROLLET Sylvie (dir.), *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019
- CAMPANI Ermelinda M., *Le Sacré au cinéma. Divinité et mystère sur grand écran*, traduit de l'italien par Blanche Bauchau, Rome, Gremese, 2007
- CHEVAL Olivier, *Le Partage de la douleur. Une impolitique du film*, Grenoble, De l'Incidence Éditeur, 2018
- COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique 2004-2010*, Lagrasse, Verdier, 2012
- DANEY Serge, *La rampe*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1996
- DANEY Serge, *La maison cinéma et le monde, 1. Le temps des Cahiers 1962-1981*, Paris, P.O.L., 2001
- DE BAECQUE Antoine, DELAGE Christian (dir.), *De l'histoire au cinéma* (1998), Bruxelles, Éditions Complexe, 2008
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Passés cités par JLG. L'Œil de l'histoire, 5*, Paris, Éditions de Minuit, 2015
- DURAFOUR Jean-Michel, *L'Homme invisible de James Whale. Soties pour une terreur figurative*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015
- DURAFOUR Jean-Michel, *L'Étrange créature du lac noir de Jack Arnold. Aubades pour une zoologie des images*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2017
- DURAFOUR Jean-Michel, *Cinéma et cristaux. Traité d'éconologie*, Paris, Éditions Mimésis, 2018
- EISENSTEIN, Sergueï M., *Cinématisme. Peinture et cinéma*, traduit du russe par Anne Zouboff, Bruxelles, Éditions Complexe, 1980
- FERRO Marc (dir.), *Révoltes, révolutions, cinéma*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1989
- GÉRY Catherine, *Kinofabula. Essais sur la littérature et le cinéma russes*, Paris, Presses de l'Inalco
- GODARD Jean-Luc, ISHAGHPOUR Youssef, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, Farrago, 2000
- JEANCOLAS Jean-Pierre, *Cinéma hongrois 1963-1988*, Paris, Éditions du CNRS, 1989
- KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand* (1947), traduit de l'allemand par Claude B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973
- KRACAUER Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* (1960), traduit de l'allemand par Denis Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010
- LIEHM Mira et Antonin, *Les cinémas de l'Est. De 1945 à nos jours* (1977), traduit de l'anglais par Michel Euvrard et Catherine Fournier, Paris, Éditions du Cerf, 1989

- MICHAUD Philippe-Alain, *Sur le film*, Paris, Macula, 2016
- PASSEK Jean-Loup (dir.), *Le cinéma hongrois*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1979
- RANCIÈRE Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001
- RANCIÈRE Jacques, *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011
- SCHEFER Jean-Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980
- SIETY Emmanuel, *Fictions d'images*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009
- THOMAS Benjamin, *Fantômas de Louis Feuillade*, Paris, Éditions Vendémiaire, 2017
- THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, 2019
- VANCHERI Luc, *Cinéma et peinture*, Paris, Armand Colin, 2007
- VANCHERI Luc, *L'Amérique de John Ford. Essai d'anthropologie figurative*, Liège, Éditions du Céfal, 2007
- VANCHERI Luc, *La Grande Illusion. Le Musée imaginaire de Jean Renoir*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015
- VANCHERI Luc, *Psycho. La Leçon d'iconologie d'Alfred Hitchcock*, Paris, Vrin, 2013
- VANCHERI Luc, *Fatima de Philippe Faucon : Scènes de la vie éthique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2019
- VANCHERI Luc, *Corpo celeste. Les survivances théologiques d'Alice Rohrwacher*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2020 (à paraître)

Articles

- ACKERMAN Ada, « *Ivan le Terrible* ou la sacralisation de Staline », dans FEIGELSON Kristian (dir.), *Théorème*, n°8, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005
- AUMONT Jacques, « Annonciations (Migrations, 3) », *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques*, vol. 12, n°3, 2002
- BEAULIEU Alain, « Accords et faux raccords entre les conceptions du cinéma de Jean-Luc Godard et de Gilles Deleuze », *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques*, vol. 13, n°3, printemps 2003
- BEUGNET Martine, « La forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran », dans GAME Jérôme (dir.), *Images des corps/corps des images au cinéma*, Lyon, Éditions de l'ENS, 2010

- CHEVAL Olivier, « Toucher la plaie. Tactilité de la visualité chrétienne de *L'Incrédulité de Saint Thomas* du Caravage à *Mourir comme un homme* de Joao Pedro Rodrigues », *Entrelacs*, n°10, 2013
- DAMOUR Christophe, « La déploration, de Sarah Bernhardt à Al Pacino. Permanence et migration d'une posture codifiée (arts visuels, théâtre, cinéma », *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques*, vol. 25, n°1, automne 2014
- JAUDON Raphaël, « Affronter la distance. Le capitalisme mondialisé et l'engagement de l'auteur dans les années 1960 », dans FONTANEL Rémi, PETTERSEN David, ROTIVAL Aurel, VANCHERI Luc (dir.), *Écrans*, n°6 : « Politique des auteurs/Auteur Theory. Lectures contemporaines », 2017
- NAZE Alain, « Image cinématographique ; image dialectique. Entre puissance et fragilité », *Lignes*, n°18, 2005

Thèses

- CHEVAL Olivier, *Le Partage de la douleur. Une anthropologie figurative du cinéma contemporain*, thèse de doctorat en études cinématographiques (dirigée par Luc Vancheri), Université Lumière Lyon 2, 2016
- JAUDON Raphaël, *Politiques du cinéma. Pour une lecture esthétique de l'engagement des films*, thèse de doctorat en études cinématographiques (dirigée par Luc Vancheri), Université Lumière Lyon 2, 2017
- SZÖLLÖSY Raphaël, *Images en mouvement du monde morcelé. Principe cinématographique pour faire face aux temps contemporains*, thèse de doctorat en études cinématographiques (dirigée par Geneviève Jolly et Nathalie Bittinger), Université de Strasbourg, 2019

1.2 SUR LES CINÉASTES ET LES FILMS ÉTUDIÉS

Ouvrages

- ARRABAL Fernando, *Entretiens avec Alain Schifres*, Paris, Belfond, 1969

- ARRABAL Fernando, *Lettre au général Franco*, traduit de l'espagnol par Dominique Sevrain, Paris, Union Générale d'Éditions, 1972
- ARRABAL Fernando, *Plaidoyers pour une différence. Entretiens recueillis à Courcerault par A. Chesneau et A. Berenguer*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978
- AZOURY Philippe, *Atavisme. Notes sur Le Lit de la Vierge*, Paris, Re:Voir Videos, 2013
- AZOURY Philippe, *Philippe Garrel en substance*, Paris, Capricci, 2013
- BALLÓ Jordi (dir.), *Pasolini Roma*, catalogue d'exposition, Barcelone/Paris, ESFP/Centre de Culture Contemporània de Barcelona/Cinémathèque Française, 2013
- BIANCOFORE Angela, *Pasolini. Devenir d'une création*, Paris, L'Harmattan, 2012
- BIRÓ Yvette, *Jancsó*, Paris, Éditions Albatros, 1975
- BOSSÉ Laurence (éd.), *Tacita Dean*, Paris, Editions des musées de la ville de Paris, 2003
- BOUQUET Stéphane, *L'Évangile selon saint Matthieu*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003
- BRETON Émile, *Miklós Jancsó. Une histoire hongroise*, Crisnée, Yellow Now, 2015
- BUACHE Freddy, *Luis Buñuel*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1970
- BUÑUEL Luis, *Mon dernier soupir*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1982
- COLLECTIF, *Dossier Accattone*, Paris, Macula, 2015
- COLOMBO Furio, FERRETTI Gian Carlo, *L'Ultima intervista di Pasolini* (2005), traduit de l'italien par Hélène Frappat, Paris, Éditions Allia, 2010
- DAETWYLER Jean-Jacques, *Arrabal*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975
- DE BAECQUE Antoine, *Andrei Tarkovski*, Paris, Cahiers du cinéma, 1989
- DE CECCATTY René, *Le Christ selon Pasolini*, Montrouge, Bayard, 2018
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Sentir le grisou*, Paris, Éditions de Minuit, 2014
- DUFLOT Jean, *Pasolini, mort ou vif*, La Bauche, Éditions À plus d'un titre, 2013
- EDWARDS Gwynne, *A Companion to Luis Buñuel*, Woodbridge, Tamesis, 2005
- ELSAESSER Thomas, *Fassbinder's Germany. History, Identity, Subject*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996
- GARREL Philippe, LESCURE Thomas, *Une caméra à la place du cœur*, *Une caméra à la place du cœur*, Aix-en-Provence, Admiranda/Institut de l'Image, 1992
- GÉRARD Fabien S., *Pasolini ou le mythe de la barbarie*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981
- GRASSHOFF Thibault, *Philippe Garrel. Une esthétique de la survivance*, Paris, Éditions LettMotif, 2015
- GUBERN Román, HAMMOND Paul, *Luis Buñuel. The Red Years, 1929-1939*, Madison, Wisconsin University Press, 2012
- IDEN Peter *et al.*, *Rainer Werner Fassbinder. Textes commentés*, traduit de l'allemand par Esther Tanon, Nantes, Éditions L'Atalante, 1982
- JOHNSON Randal, *Manoel de Oliveira*, Champaign, University of Illinois Press, 2007

- JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995
- JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Le dernier poète expressionniste : écrits sur Pasolini*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005
- JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Salò ou les 120 journées de Sodome, de Pier Paolo Pasolini*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2012
- KAISER Claire, *Rainer Werner Fassbinder. Identité allemande et crise du sujet*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015
- LARDEAU Yann, *Rainer Werner Fassbinder*, Paris, L'Étoile/Cahiers du cinéma, 1990
- LAVIN Mathias, *La parole et le lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013
- NARBONI Jean (dir.), *Pasolini cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, hors-série, 1981
- NAZE Alain, *Temps, récit et transmission chez W. Benjamin et P. P. Pasolini, 1. Walter Benjamin et l'histoire des vaincus*, Paris, L'Harmattan, 2011
- NAZE Alain, *Temps, récit et transmission chez W. Benjamin et P. P. Pasolini, 2. Portrait de Pier Paolo Pasolini en chiffonnier de l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2011
- PASOLINI Pier Paolo, *L'expérience hérétique : langue et cinéma*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976
- PASOLINI Pier Paolo, *Teorema*, Rome, Centro Sperimentale di Cinematografia, 1968
- PASOLINI Pier Paolo, *Le belle bandiere*, Rome, Editori Riuniti, 1977
- PASOLINI Pier Paolo, *Dialogues en public 1960-1965*, traduit de l'italien par François Dupuigrenet Desroussilles, Paris, Les Éditions du Sorbier, 1980
- PASOLINI Pier Paolo, *Saint Paul* (1977), traduit de l'italien par Giovanni Joppolo, Paris, Flammarion, 1980
- PASOLINI Pier Paolo, *Les Dernières paroles d'un impie. Entretiens avec Jean Duflot*, Paris, Belfond, 1981
- PASOLINI Pier Paolo, *Correspondance générale, 1940-1975*, traduit de l'italien par René de Ceccaty, Paris, Gallimard, 1991
- PASOLINI Pier Paolo, *Histoires de la cité de Dieu. Nouvelles et chroniques romaines (1950-1966)*, traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, 1998
- PASOLINI Pier Paolo, *Entretiens avec Jean Duflot* (1969), Paris, Éditions Gutenberg, 2007
- PASOLINI Pier Paolo, *L'Inédit de New York. Entretien avec Giuseppe Cardillo*, traduit de l'italien par Anne Bourguignon, Paris, Arléa, 2008
- PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, traduit de l'italien par Patrizia Atzei et Benoît Casas, Caen, Éditions Nous, 2014
- PASOLINI Pier Paolo, *Accattone*, traduit de l'italien par Jean-Claude Zancarini, Paris, Macula, 2016
- PASOLINI Pier Paolo, *Entretiens (1949-1975)*, traduit de l'italien par Marie-Ange Patrizio, Paris, Éditions Delga, 2019

- PEUCKER Brigitte (ed.), *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*, Oxford, Blackwell Publishing, 2012
- RUMBLE Patrick, *Allegories of Contamination. Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life*, Toronto/ Buffalo/Londres, University of Toronto Press, 1996
- SCHÉRER René, PASSERONE Giorgio, *Passages pasoliniens*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006
- SHAFTO Sally, *Zanzibar. Les films Zanzibar et les dandys de mai 1968*, Paris, Paris Expérimental, 2007
- SPILA Piero, *Pier Paolo Pasolini*, traduit de l'italien par Martine Capdevielle, Rome, Gremese, 2001
- STACK Oswald, *Pasolini on Pasolini*, Londres, Thames & Hudson, 1969
- TARKOVSKI Andreï, *Journal 1970-1986*, traduit du russe par Anne Kichilov, Paris, Cahiers du cinéma, 2004
- TRINTIGNANT Jean-Louis, *Du côté d'Uzès. Entretiens avec André Asséo*, Paris, Le cherche midi, 2012
- VERT Xavier, *La Ricotta. Pier Paolo Pasolini, 1963*, Lyon, Aléas Cinéma, 2011
- ZIGAINA Giuseppe, *Pasolini et la mort*, traduit de l'italien par Marie-George Gervasoni, Paris, Ramsay, 1990

Articles

- BÁN Robert, « Le chemin jusqu'à *Mon chemin* », *Études cinématographiques*, n°104-108, 1975
- BARD Serge, DEVAL Patrick, GARREL Philippe, POMMEREULLE Daniel, « Quatre manifestes pour un cinéma violent », *Opus International*, n°7, 1968
- BAUGH Lloyd, « The African Face of Jesus in Film, Part One: Valerio Zurlini's *Black Jesus* », *Gregorianum*, vol. 92, n°1, 2011
- BEDOUELLE Guy, « Luis Buñuel et la subversion », *Échos de Saint-Maurice*, t. 87, 1991
- BERGALA Alain, « Montage obligatoire », dans AUMONT, Jacques (dir.), *Le Montage dans tous ses états*, conférences du C.H.A.C., Paris, Cinémathèque française, 1993
- BERTOZZI Marco, « Un cinéma blessé : Pasolini et le mythe de la ville intacte », *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques*, vol. 27, n°1, 2016
- BIERMANN Gregg, MARKGRAF Sarah, « Cut to the Chase », *Millenium Film Journal*, n°57, printemps 2013
- BIRÓ Yvette,« Miklós Jancsó au travail : esquisse pour un portrait », *Études cinématographiques*, n°104-108, 1975

- BONNEVILLE Léo, « Table ronde sur *La Voie lactée* », *Séquences*, n°65, avril 1971
- BROSSAT Alain, « De l'inconvénient d'être prophète dans un monde cynique et désenchanté », *Lignes*, n°18, 2005
- CAMINATI Luc, « "Seuls les marxistes aiment le passé" : le tiers-mondisme de Pier Paolo Pasolini dans le genre des *appunti* », *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques*, vol. 27, n°1 automne 2016
- COMOLLI Jean-Louis, « Autocritique », *Cahiers du cinéma*, n°219, avril 1970
- CURNIER Jean-Paul, « La disparition des lucioles », *Lignes*, n°18, 2005
- DAHRINGER Françoise, « La société vue par Fassbinder », *CinémAction*, n°117, 2005
- DELOCHE Pascale, « Le procès de Pasolini pour *La Ricotta*, un jugement eschatologique ? » *Histoire, monde et cultures religieuses*, n°33, 2015
- D'ORAZIO Louis, « Viva il cinema rend hommage à Valerio Zurlini », *Cinéfil*, n°51, janvier 2017
- DURAFOUR Jean-Michel, « Confidence de l'implicite : *Fontane Effi Briest* de Fassbinder », *Fabula LHT*, n°2, décembre 2006
- DURAFOUR Jean-Michel, « L'iconologie nostalgique chez R. W. Fassbinder, ou le cinéma comme outil pour une autre histoire de l'art », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n°17, 2016
- DURGNAT Raymond, « Psaume rouge », dans FEIGELSON Kristian (dir.), *Cinéma hongrois. Le temps et l'histoire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003
- EL GHAOUI Lisa, « Rossignols, moineaux et corbeau parlants : la fonction des oiseaux dans l'œuvre de Pasolini », *Italies*, n°10, 2006
- ESTÈVE Michel, « L'espace, le mouvement et la figure du cercle (De *Les Sans-espoir* à *Psaume rouge*) », *Études cinématographiques*, n°104-108, 1975
- GARREL Philippe, « Cerclé sous vide », entretien avec Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Jacques Rivette, *Cahiers du cinéma*, n°204, septembre 1968
- GIL Inês, « The Secular Age of Film in Portugal », dans TOLENTINO MENDONÇA José, TEXEIRA Alfredo, PALMA Alexandre (eds.), *Religion and Culture in the Process of Global Change: Portuguese Perspectives*, Washington D.C., The Council for Research in Values and Philosophy, 2015
- GILI Jean A., « *Le Désert des Tartares*. Entretien avec Valerio Zurlini », *Écran*, n°53, décembre 1976
- GRUNERT Andrea, « Récits et esthétique de l'oppression », *CinémAction*, n°117, 2005
- GORZO Andrei, « Before and After the Revolution: Modernism, Political Modernism and Post-Modernism in the Films of Miklós Jancsó », *New Europe College Stefan Odobleja Program Yearbook*, n°14, 2013
- HOUCKE Anne-Violaine, « Affinités électives entre Cecilia Mangini et Pier Paolo Pasolini », *Trafic*, n°89, 2014

- HOUCKE Anne-Violaine, « Saint François selon Pasolini. La prédication des oiseaux : une fable révolutionnaire », *Double Jeu*, n°13, 2016
- JEANCOLAS Jean-Pierre, « Vers le corpus sacré de la Révolution », *Positif*, n°147, février 1973
- LASSI Étienne-Marie, TCHEUYAP Alexie, « Le prophète, son récit et l'Histoire : Lumumba au cinéma », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 40, n°1, 2009
- MACCIOCCHI Maria Antonietta, « Cristo e il marxismo. Ho assistito al dialogo tra Pasolini e Sartre sul *Vangelo* », *L'Unità*, 22 décembre 1964
- MACÉ Marielle, « Pasolini, sainteté du style », *Études*, n°4173, septembre 2012
- MAGNETTE Paul, « Pasolini politique », *Lignes*, n°18, 2005
- MILLOT Loïc, « Penser l'Église catholique avec l'émancipation politique du sous-prolétariat. *L'Évangile selon Matthieu* (1964) de Pier Paolo Pasolini », *ThéoRèmes*, n°10, 2017
- MISSERO Dalila, « Cecilia Mangini. A Counterhegemonic Experience of Cinema », *Feminist Media Histories*, vol. 2, n°3, été 2016
- PAQUETTE Julie, « Cecilia Mangini et Pier Paolo Pasolini : *des oubliés du pouvoir* au *fascisme à chemise blanche* », *Nouveaux Cahiers du socialisme*, n°15, hiver 2016
- PAULUS Valérie, « Marxisme, Christianisme, Humanisme : l'utopie hérétique de Pasolini », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n°82, 2004
- PELOSO Luca, « Spiritualité populaire vs. religion bourgeoise. Le christianisme pasolinien dans *La religione del mio tempo*, *Il Vangelo secondo Matteo* et *Teorema* », *Théo*Rèmes, n°10, 2017
- PIOTTE Jean-Marc, « La passion selon le corbeau », *Conjoncture politique au Québec*, n°5, printemps 1984
- PRÉDAL René, « *Agnus Dei* ou la victoire de l'ambiguïté », *Études cinématographiques*, n°104-108, 1975
- PRIGENT Christian, « La tristesse de Pasolini », *Lignes*, n°18, 2005
- ROY André, « Affection pour Pasolini. Sur "Pasolini" d'Abel Ferrara », *Oltreoceano*, vol. 10, 2015
- SAUVAGET Daniel, « Fassbinder et l'histoire de l'Allemagne », *CinémAction*, n°117, 2005
- SCHELLER Sophie, « Le Sacré selon Pasolini : la vision de Médée », *ASDIWAL. Revue genevoise d'anthropologie et d'histoire des religions*, n°4, 2009
- SÉMOLUÉ Jean, « Après *Le Décaméron* et *Les Contes de Canterbury* : réflexions sur le récit chez Pasolini », *Études cinématographiques*, n°112/114, 1977
- SHAFTO Sally, « Artist as Christ/Artist as God-the-Father: Religion in the Cinema of Philippe Garrel and Jean-Luc Godard, *Film History*, vol. 14, 2002
- SHAFTO Sally, « No Wave: The Zanzibar Group », *Artforum*, vol. 46, n°9, mai 2008
- STEIMASKY Noa, « Documentary Poetics as a Field of Action. Cecilia Mangini's *Essere Donne* », dans MARGULIES Ivone, SZANIAWSKI Jeremi (ed.), *On Women's Film. Across Worlds and Generations*, Londres, Bloomsbury Academic, 2019

- THOMAS Benjamin, « La géographie onirique d'Andreï Tarkovski », *Ligeia*, n°129-132, 2014
- VÁLKOLA Jarmó, « Miklós Jancsó's Historical Cinematic Spectacles and Moving Pictorial Figurations in a Hungarian Landscape. A Study and a Phenomenological Perspective on Jancsó's Films of 1960s and 1970s », *Hungarian Studies. A Journal of the International Association for Hungarian Studies and Balassi Institute*, n°32, 2018
- VANCHERI Luc, « Rêver la mort d'Orphée. Mankiewicz, un grec à Hollywood », *Ligeia*, n°129-132, 2014
- VERGÉ Émilie, « *Actua I*, "film perdu" retrouvé de la filmographie de Philippe Garrel et de l'histoire du cinéma de Mai 68 », *1895*, n°79, 2016
- VERT Xavier, « Image dialectique et contamination dans *La Ricotta* de Pier Paolo Pasolini », *Images Re-Vues*, hors-série n°2, 2010
- VIGHI, Fabio, « Pasolini, Fassbinder, Lacan: on Surplus and Brotherhood », dans VIGHI Fabio, NOUSS Alexis (eds.), *Pasolini, Fassbinder and Europe. Between Utopia and Nihilism*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010
- ZIGAINA Giuseppe, « Total Contamination in Pasolini », *Stanford Italian Studies*, vol. 4, n°2, hiver 1984

Thèses

- DELOCHE Pascale, *Le temps des figurants. La réserve eschatologique dans La Ricotta, de Pasolini*, thèse de doctorat (dirigée par Luc Vancheri), Université Lumière Lyon 2, 2018
- MILLOT Loïc, *Poétique du sacré chrétien dans les filmographies de Pier Paolo Pasolini et Andreï Tarkovski*, thèse de doctorat (dirigée par Fabrice Montebello et Natacha Thiéry), Université de Lorraine, 2016

2. ESTHÉTIQUE, ICONOLOGIE, HISTOIRE DE L'ART

Ouvrages

- AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire*, traduit de l'italien par Marco Dell'Odomarme, Paris, Hoëbeke, 1998
- ALLOA Emmanuel (éd.), *Penser l'image II. Anthropologies du visuel*, Dijon, Les Presses du Réel, 2015
- ARASSE Daniel, *Le Sujet dans la peinture*, Paris, Flammarion, 2006
- ARASSE Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992), Paris, Flammarion, 2009
- ARASSE Daniel, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2009
- ARASSE Daniel, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective* (1987), Paris, Hazan, 2010
- AUERBACH Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1969), traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1977
- BARASCH Moshe, *Giotto and The Language of Gesture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987
- BARASCH Moshe, *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, New York, New York University Press, 1991
- BARTHOLEYNS Gil (ed.), *Politiques visuelles*, Dijon, Les Presses du Réel, 2016
- BELTING Hans, *L'Image et son public au Moyen Âge* (1981), traduit de l'allemand par Fortunato Israel, Paris, Gérard Monfort Éditeur, 1998
- BELTING Hans, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art* (1990), traduit de l'allemand par Frank Muller, Paris, Éditions du Cerf, 1998
- BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, traduit de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004
- BELTING Hans, *La Vraie image* (2005), traduit de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2007
- BLUNT Anthony, *Picasso's Guernica*, Londres, Oxford University Press, 1969
- BREDEKAMP Horst, *Stratégies visuelles de Thomas Hobbes. Le Léviathan, archétype de l'État moderne* (1999), traduit de l'allemand par Denise Modigliani, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2003
- BREDEKAMP Horst, *Théorie de l'acte d'image* (2010), traduit de l'allemand par Frédéric Joly, en collaboration avec Yves Sintomer, Paris, La Découverte, 2015
- CARERI Giovanni, LISSARRAGUE François, SCHMITT Jean Claude, SEVERI Carlo (dir.), *Traditions et temporalités des images*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2009

- CHASTEL André, *Le Geste dans l'art*, Paris, Liana Levi, 2001
- CHENIQUE Bruno (dir.), *Géricault. Au cœur de la création romantique. Études pour le Radeau de la Méduse*, Clermont-Ferrand, Éditions Nicolas Chaudun, 2012
- CLARK Kenneth, *Le nu* (1969), 2 tomes, traduit de l'anglais par Martine Laroche, Paris, Hachette/Pluriel, 1987
- COLLECTIF, *Corps crucifiés*, cat. d'exp., Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1992
- COURTHION Pierre (dir.), *Géricault. Raconté par lui-même et par ses amis*, Genève, Pierre Caillier, 1947
- COUSINIÉ Frédéric, *Esthétique des fluides. Sang, sperme, merde dans la peinture française du XVII^e siècle*, Paris, Éditions du Félin, 2011
- CROW Thomas, *L'Atelier de David. Émulation et révolution* (1995), traduit de l'anglais par Roger Stuveras, Paris, Gallimard, 1997
- DAMISCH Hubert, *Théorie du nuage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972
- DAMISCH Hubert, *Le Jugement de Pâris*, Paris, Flammarion, 1992
- DAMISCH Hubert, *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, Paris, Éditions du Seuil, 1997
- DE GROOF Matthias (ed.), *Lumumba in the Arts*, Leuven, Leuven University Press, 2019
- DE QUINCY Quatremère, *Le Jupiter olympien*, Paris, Didot Frères, 1815
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Éditions de Minuit, 1998
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Éditions de Minuit, 2009
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire, 2*, Paris, Éditions de Minuit, 2010
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le Gai-savoir inquiet. L'œil de l'histoire, 3*, Paris, Éditions de Minuit, 2012
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire, 4*, Paris, Éditions de Minuit, 2012
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ninfa Fluida. Essai sur le drapé-désir*, Paris, Gallimard, 2015

- DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'Œil de l'histoire, 6*, Paris, Éditions de Minuit, 2016
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Soulèvements*, Paris, Gallimard/Jeu de Paume, 2016
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*, Paris, Gallimard, 2019
- DUNAND Françoise, SPIESER Jean-Michel, WIRTH Jean (dir.), *L'image et la production du sacré*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991
- FLECKNER Uwe, WARNKE Martin, ZIEGLER Hendrik (dir.), *Handbuch der Politischen Ikonographie*, 2 tomes, Berlin, Verlag C. H. Beck, 2011
- FRANCASTEL Pierre, *La réalité figurative*, Paris, Gonthier, 1965
- GHELARDI Maurizio, *Aby Warburg et la "lutte pour le style"* (2012), traduit de l'italien par Jérôme Nicolas, Paris, L'Écarquillé, 2016
- GINZBURG Carlo, *Peur révérence terreur. Quatre essais d'iconographie politique*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Dijon, Les Presses du Réel, 2013
- GOMBRICH Ernst, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, Phaidon, 1970. Traduction française : *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle* (1970), traduit de l'anglais par Lucien d'Azay, Paris, Klincksieck, 2015
- GOERIG-HERGOTT Frédérique (dir.), *Otto Dix : le retable d'Isenheim*, cat. d'exp., Paris/Colmar, Hazan/Musée d'Unterlinden, 2016
- GRUNCHEC Philippe, *Tout Géricault*, Paris, Flammarion, 1981
- GUÉDRON Martial, *Le Plaie et le couteau. La sensibilité anatomique de Théodore Géricault (1791-1824)*, Paris, Éditions Kimé, 1997
- HAGELSTEIN Maud, *Origine et survivance des symboles : Warburg, Cassirer, Panofsky*, Hidelsteim, OLMS, 2014
- HAYUM Andrée, *The Isenheim Altarpiece. God's Medicine and the Painter's Vision*, Princeton, Princeton University Press, 1989
- HEMMINGWAY Andrew (ed.), *Marxism and the History of Art, from William Morris to the New Left*, Londres, Pluto, 2006
- HUYSMANS Joris-Karl, *Trois Primitifs. Les Grünewald du Musée de Colmar, le Maître de Flémalle et la Florentine du Musée de Francfort-sur-le-Main* (1904), Houilles, Éditions Manucius, 2006
- IRWIN LEWIS Beth, *Georges Grosz. Art and Politics in the Weimar Republic*, Madison, University of Wisconsin Press, 1971
- JOHNSON Christopher D., *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca/New York, Cornell University Press and Cornell University Library, 2012
- KHARDJIEV Nikolaj, TRENIN Vladimir, *La culture poétique de Maïakovski*, traduit du russe par Gérard Conio, avec la collaboration de Larissa Yakoupova, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982
- KRISTEVA Julia, *Visions capitales*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998

- LACOUE-LABARTHE Philippe, NANCY Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978
- LAVIRON Gabriel, GALBACIO Bruno, *Le Salon de 1833*, Paris, A. Ledoux, 1833
- LEPLATRE Olivier, *"Un goût à la voir nonpareil". Manger les images, essais d'iconophagie*, Paris, Éditions Kimé, 2018
- LICHT Fred, *Goya*, traduit de l'anglais par Marie Grocholska et Michael Gibson, Paris, Citadelles & Mazenod, 2001
- MAILLARD-CHARY Claude, *Le Bestiaire des surréalistes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994
- MARIN Louis, *Le Portrait du Roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981
- MARIN Louis, *De la représentation*, Paris, Éditions du Seuil/Gallimard, 1994
- MARIN Louis, *Politiques de la représentation*, Paris, Éditions Kimé, 2005
- MICHAUD Philippe-Alain, *Sketches*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2006
- MICHAUD Philippe-Alain, *Le Peuple des images. Essai d'anthropologie figurative*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002
- MICHAUD Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement* (1998), Paris, Macula, 2012
- MICHEL Régis (dir.), *Géricault*, actes du colloque tenu à Paris, Auditorium du Musée du Louvre, 14-16 novembre 1991, Paris, La Documentation Française, 1996
- PANOFSKY Erwin, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (1939), traduit de l'anglais par Claude Herbette et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967
- PANOFSKY Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »* (1955), traduit de l'anglais par Marthe et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1969
- PANOFSKY Erwin, *Titien. Questions d'iconographie* (1969), traduit de l'anglais par Éric Hazan, Paris, Hazan, 2009
- PANOFSKY Erwin, *Les Primitifs flamands* (1953), traduit de l'anglais par Dominique Le Bourg, Paris, Hazan, 2010
- PASOLINI Pier Paolo, *Écrits sur la peinture*, traduit de l'italien par Hervé Joubert-Laurencin, Paris, Éditions Carré, 1997
- PIANZOLA Maurice, *Peintres et Vilains. Les artistes de la Renaissance et la grande Guerre des paysans de 1525* (1962), Paris, Les Presses du Réel, 1992
- PONTÉVIA Jean-Marie, *La peinture, masque et miroir. Écrits sur l'art et pensées détachées*, t. I, Bordeaux, William Blake & Co., 1993
- PONTÉVIA Jean-Marie, *Tout a peut-être commencé par la beauté. Écrits sur l'art et pensées détachées*, t. II, Bordeaux, William Blake & Co., 1985
- PONTÉVIA Jean-Marie, *"Ogni dipintore dipinge sè"* [Tout peintre se peint soi-même]. *Écrits sur l'art et pensées détachées*, t. III, Bordeaux, William Blake & Co., 1986
- RAMPLEY Matthew, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2000

- RÉAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, 2 tomes, Paris, Presses Universitaires de France, 1958
- ROCHE Denis, *La disparition des lucioles. Réflexions sur l'acte photographique*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982
- RODOCANACHI Emmanuel, *Le Château Saint-Ange*, Paris, Hachette et Cie., 1909
- Schapiro Meyer, *Les Mots et les images* (1996), traduit de l'anglais par Pierre Alferi, Paris, Macula, 2011
- SCHMITT Jean-Claude, *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002
- SCHOELL-GLASS Charlotte, *Aby Warburg and Anti-Semitism. Political Perspectives on Images and Culture*, trad. S. Pakucs Willcocks, Wayne State University Press, 1998
- SIEREK Karl, *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*, traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Klincksieck, 2009
- STEINER Béatrice, FRITSCHY Françoise (dir.), *Mort et création. De la pulsion de mort à l'expression*, Paris, L'Harmattan, 1996
- THIVAT Patricia-Laure (dir.), *Ligeia. Dossiers sur l'art*, XX^e année, n°77-80, juillet-décembre 2007
- VANCHERI Luc, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011
- VLOBERG Maurice, *L'Eucharistie dans l'art*, 2 volumes, Paris/Grenoble, Arthaud, 1946
- VOISENET Jacques, *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (V^e-XI^e siècles)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994
- WARBURG Aby, *Gesammelte Schriften*, 2 volumes, Leipzig/Berlin, B. G. Teubner, 1932
- WARBURG Aby, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of European Renaissance*, Los Angeles, Getty Research Institute, 1999
- WARBURG Aby, *Essais florentins*, traduit de l'allemand par Sybille Müller, Paris, Klincksieck, 2002
- WARBURG Aby, *Le Rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*, traduit de l'allemand par Sybille Müller, Philip Guiton et Diane H. Bodart, Paris, Macula, 2003
- WARBURG Aby, *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-1929*, traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Paris, Les Presses du Réel/L'Écarquillé, 2011
- WARBURG Aby, *L'Atlas Mnémosyne*, traduit de l'allemand par Roland Recht, Paris, L'Écarquillé, 2012
- WINCKELMANN Johann Joachim, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* (1755), traduit de l'allemand par Laure Cahen-Morel, Paris, Allia, 2005
- WIND Edgar, *Mystères païens de la Renaissance*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 1992
- WIRTH Jean, *L'image à l'époque romane*, Paris, Éditions du Cerf, 2008
- WIRTH Jean, *L'image à la fin du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Cerf, 2011

Articles

- AMALVI Christian, « De la reproduction édifiante de l'œuvre d'art religieuse à son détournement parodique (du Second Empire à nos jours) », dans AVON Dominique (dir.), *La Caricature au risque des autorités politiques et religieuses*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010
- APOSTOLOS-CAPPADONA Diane, « The Essence of Agony: Grünewald's Influence on Picasso », *Artibus et Historiæ*, vol. 13, n°26, 1992
- BAEZA SOTO Juan Carlos, « Du sublime obscur dans *Les Désastres de la Guerre* de Goya. La morsure de l'artiste contre le poignard des Lumières », *Diogène*, n°257, 2017
- BASCHET Jérôme, « Jugement de l'âme, Jugement dernier : contradiction, complémentarité, chevauchement ? », *Revue Mabillon*, n°6, 1995
- BOHDE Daniela, « Mary Magdalene at the Foot of the Cross. Iconography and the Semantics of Place », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, n°61, 2019
- BREDEKAMP Horst, « A Neglected Tradition? Art History as *Bildwissenschaft* », *Critiqual Inquiry*, Vol. 29, n°3, Spring 2003
- BUSH Kathryn, « Aby Warburg and the Cultural Historian Karl Lamprecht », dans WOODFIELD Richard (ed.), *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*, Amsterdam, G+B Arts International, 2001
- CARERI Giovanni, « Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire », *L'Homme*, n°165, 2003
- DIDI-HUBERMAN Georges, « L'incarnation figurale de la *sentence* (notes sur la peau "autographique") », *Scalène*, n°2, 1984
- DIDI-HUBERMAN Georges, « Un sang d'images », *Nouvelle revue de psychanalyse*, XXXII, 1985
- DIDI-HUBERMAN Georges, « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études photographiques*, n°10, septembre 2001
- DITTMAR Pierre-Olivier, « Cachez ce saint que je ne saurais voir. Modifications de visibilité en contexte rituel à la fin du Moyen Âge », *Cahiers d'anthropologie sociale*, n°11, 2015
- FEIST Peter, « Socialist Realism Is on the Move. A Conversation with Gabriele Sprigath », traduit de l'allemand par Jonathan Blower, *Art In Translation*, vol. 5, n°1, 2013
- FEUILLET Michel, « Le bestiaire de l'Annonciation : l'hirondelle, l'escargot, l'écureuil et le chat », *Italies*, n°12, 2008
- FREEDBERG David, « Pathos at Oraibi: What Warburg Did Not See », dans CIERI VIA Claudia, MONTANI Pietro (eds.), *Lo Sguardo di Giano, Aby Warburg fra tempo e memoria*, Turin, Aragno, 2004

- GILLEN Eckhart, « "One can and should present an artistic vision… of the end of the world": Werner Tübke's Apocalyptic Panorama in Bad Frankenhausen and the End of German Democratic Republic », *Getty Research Journal*, n°3, 2011
- HOCHMANN Michel, « Laocoon à Venise », *Revue germanique internationale*, n°19, 2003
- IMBERT Claude, « Warburg, de Kant à Boas », *L'Homme*, n°165, 2003
- IMBERT Claude, « De l'Image et du Signe : Aby Warburg sur la Production Symbolique », *Cognitio*, vol. 11, n°2, 2010
- IVERSEN Margaret, « Retrieving Warburg's Tradition, *Art History*, vol. 16, n°4, décembre 1993
- JEWSIEWICKI Bogumil, « Corps interdits. La représentation christique de Lumumba comme rédempteur du peuple zaïrois », *Cahiers d'études africaines*, n°141-142, 1996
- JOSCHKE Christian, « À quoi sert l'iconographie politique ? », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n°1, 2012
- LATSIS Dimitrios, « The Afterlife of Antiquity and Modern Art: Aby Warburg on Manet », *Journal of Art Historiography*, n°13, 2015
- LAVIN Irving, « Bernini at St. Peter's: Singularis in Singulis, In Omnibus Unicus », dans TRONZO William (ed.), *St. Peter's in the Vatican*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005
- LE BOT, Marc, « Géricault (Théodore) », *Encyclopædia Universalis*, t. VII, Paris, 1971
- MAIGNÉ Carole, « "Manet, *Manebit*" : Aby Warburg et la conquête du style », *Critique*, n°838, 2017
- MICHALSKI Annika, « Pantocrator dans l'éloignement de Dieu. La "religiosité de Werner Tübke en RDA », traduit de l'allemand par Christian Klein et Jean Mortier, *Allemagne d'aujourd'hui*, n°209, 2014
- MICHELS Karen, SCHOELL-GLASS Charlotte, « Aby Warburg et les timbres en tant que document culturel », *Protée*, vol. 30, n°2, automne 2002
- MOXLEY Keith, « Impossible Distance : Past and Present in the Study of Dürer and Grünewald », *The Art Bulletin*, vol. 86, n°4, décembre 2004
- NEDELJKOVIĆ Dragan, « Pourquoi l'image du Christ dans *Les Douze* d'Alexandre Blok ? », *Revue canadienne de littérature comparée*, printemps 1976
- PINOTTI Andrea, « Archéologie des images et logique rétrospective. Note sur le "Manétisme" de Warburg », *Images Re-Vues*, hors-série n°4, 2013
- POSÈQ Avigdor W. G., « Left and Right Orientation of a "Pathosformel" in Dürer », *Notes in the History of Art*, vol. 16, n°1, automne 1996
- QUERINI Gino, « On the Political Use of Images. Some Reflections on the Last Panels of Aby Warburg's Mnemosyne Atlas », *Studies in Visual Arts and Communication*, vol. 2, n°2, 2015

- RAMPLEY Matthew, « Archives of Memory: Walter Benjamin's *Arcades Project* and Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas* », dans COLES Alex (ed.), *The Optic of Walter Benjamin*, vol. 3, Londres, Black Dog Publishing, 1999
- RAMPLEY Matthew, « Aby Warburg, *Kulturwissenschaft*, Judaism and the Politics of Identity », *The Oxford Art Journal*, Vol. 33, n°3, 2010
- SCHIRMER Gisela, « Transformation de motifs de la Passion dans l'œuvre de Willi Site et d'autres artistes "officiels" de la RDA », traduit de l'allemand par Cécile Millot, *Allemagne d'aujourd'hui*, n°209, 2014
- SCHMITT Jean-Claude, « Les images de la dérision », dans CROUZET-PAVAN Élisabeth, VERGER Jacques (dir.), *La Dérision au Moyen Âge. De la pratique sociale au rituel politique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007
- SCHOELL-GLASS Charlotte, « Aby Warburg's Late Comments on Symbol and Ritual », *Science in Context*, vol. 12, n°4, 1999
- SCHOELL-GLASS Charlotte, « Aby Warburg: Forced Identity and "Cultural Science", dans SOUSSLOFF Catherine M. (ed.), *Jewish Identity in Modern Art History*, Berkeley, University of California Press, 1999
- SCHOELL-GLASS Charlotte, « La mort d'Orphée ou le retour de la bestialité : Aby Warburg et l'antisémitisme », *Revue germanique internationale*, n°17, 2002
- STIEGLITZ Ann, « The Reproduction of Agony: Towards a Reception-History of Grünewald's Isenheim Altar after the First World War », *Oxford Art Journal*, vol. 12, n°2, 1989
- URBANI Brigitte, « Crucifixions à scandale ? Guttuso, Manzù », *Italies*, n°11, 2007
- WHITFORD Kelly, « Activating Sacred Objects in Public Space: Bernini's Angels on the Ponte Sant'Angelo in Early Modern Rome », *Material Religion*, vol. 14, n°3, 2018
- WEIL Mark S., « The Angels of the Ponte Sant'Angelo: A Comparison of Bernini's Sculptures to the Work of Two Collaborators », *Art Journal*, vol. 30, n°3, printemps 1971
- WIND Edgar, « Comments on an Observation by Reynolds », *Journal of the Warburg Institute*, 1937
- WIRTH Jean, « Image et relique dans le christianisme occidental », dans BORGEAUD Philippe, VOLOKHINE Youri (eds.), *Les objets de la mémoire. Pour une approche comparatiste des reliques et de leur culte*, Berne, Peter Lang, 2005
- ZIELONKA Anthony, « Huysmans and Grünewald: The Discovery of "Spiritual Naturalism" », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 18, n°1/2, automne-hiver 1989

3. HISTOIRE, PHILOSOPHIE, POLITIQUE, SOCIOLOGIE

Ouvrages

- ABENSOUR Miguel, *Les Passages Blanqui. Walter Benjamin entre mélancolie et révolution*, Paris, Sens & Tonka, 2013
- ADORNO Theodor W., *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot, 1980
- AGAMBEN Giorgio, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, traduit de l'italien par Danièle Valin, Paris, Payot & Rivages, 2002
- AGAMBEN Giorgio, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire* (1978), traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot & Rivages, 2002
- AGAMBEN Giorgio, *Profanations*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2005
- AGAMBEN Giorgio, *La Puissance de la pensée. Essais et conférences*, traduit de l'italien par Joël Gayraud et Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2006
- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008
- AGAMBEN Giorgio, *Signatura rerum. Sur la méthode* (2008), traduit de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Vrin, 2014
- ALTHUSSER Louis, *Positions*, Paris, Éditions Sociales, 1976
- ALTHUSSER Louis, *Pour Marx* (1965), Paris, La Découverte, 1996
- ANDERS Günther, *L'obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* (1956), traduit de l'allemand par Christophe David, Paris, Encyclopédie des Nuisances/Ivrea, 2002
- ANDERS Günther, *La Menace nucléaire. Considérations radicales sur l'âge atomique* (1981), traduit de l'allemand par Christophe David, Paris, Le Serpent à plumes, 2006
- ANDERS Günther, *Hiroshima est partout*, traduit de l'allemand par Daniel Trierweiler et Ariel Morabia, et de l'anglais par Françoise Caznave et Gabriel Raphaël Veyret, Paris, Éditions du Seuil, 2008
- ANDERS Günther, *L'obsolescence de l'homme, t. 2. Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle*, traduit de l'allemand par Christophe David, Paris, Éditions Fario, 2011
- ANDERSON Perry, *Sur le marxisme occidental* (1976), traduit de l'anglais par Dominique Letellier et Serge Niémetz, Paris, Librairie François Maspero, 1977

- ARENDT Hannah, *La Crise de la culture*, traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 1972
- ARENDT Hannah, *Vies politiques*, traduction collective de l'allemand et de l'anglais, Paris, Gallimard, 1974
- ARENDT Hannah, *La nature du totalitarisme*, traduit de l'anglais par Michèle-Irène Brudny de Launay, Paris, Payot, 1990
- ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne* (1958), traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Pocket, 1994
- ARENDT Hannah, *Qu'est-ce que la politique ?*, traduit de l'allemand par Sylvie Courtine-Denamy, Éditions du Seuil, 1995
- BELO Fernando, *Lecture matérialiste de l'Évangile de Marc*, Paris, Éditions du Cerf, 1974
- BENJAMIN Walter, *Correspondance, t. I (1910-1928)*, traduit de l'allemand par Philippe Ivernel et Guy Petitdemange, Paris, Aubier, 1970
- BENJAMIN Walter, *Œuvres I : Mythe et violence*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël/Les Lettres Nouvelles, 1971
- BENJAMIN Walter, *Œuvres II : Poésie et révolution*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël/Les Lettres Nouvelles, 1971
- BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (1923), traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982
- BENJAMIN Walter, *Sens unique*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 1988
- BENJAMIN Walter, *Œuvres*, 3 volumes, traduction collective de l'allemand, Paris, Gallimard, 2000
- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 2000
- BENJAMIN Walter, *Romantisme et critique de la civilisation*, traduit de l'allemand par Christophe David et Alexandra Richter, Paris, Payot, 2010
- BENSAÏD Daniel, *Walter Benjamin, sentinelle messianique*, Paris, Plon, 1990
- BENSAÏD Daniel, *Le pari mélancolique. Métamorphoses de la politique, politique des métamorphoses*, Paris, Fayard, 1997
- BENSAÏD Daniel, *Contre Althusser*, Paris, Éditions de la Passion, 1999
- BERGEN Doris L., *Twisted Cross. The German Christian Movement and the Third Reich*, Chapel Hill/Londres, The University of North Carolina Press, 1996
- BERTRAND Michèle, *Le statut de la religion chez Marx et Engels*, Paris, Éditions Sociales, 1979
- BINOCHE Bertrand, *La Raison sans l'histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007
- BLOCH Ernst, *Thomas Müntzer, théologien de la révolution* (1921), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975

- BLOCH Ernst, *L'esprit de l'utopie* (1918), traduit de l'allemand par Anne-Marie Lang et Catherine Piron-Audard, Paris, Gallimard, 1977
- BLOCH Ernst, *L'athéisme dans le christianisme* (1968), traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz et Gérard Raulet, Paris, Gallimard, 1979
- BLOCH Ernst, *Le Principe Espérance* (1959), t. I, traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, 1976
- BLOCH Ernst, *Le Principe Espérance* (1959), t. II, traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, 1982
- BLOCH Ernst, *Le Principe Espérance* (1959), t. III, traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, 1991
- BLUMENBERG Hans, *La Légitimité des Temps Modernes* (1966), traduit de l'allemand par Marc Sagnol, Jean-Louis Schlegel et Denis Trierweiler, avec la collaboration de Marianne Dautrey, Paris, Gallimard, 1999
- BOUDON Jacques-Olivier, *Les Naufragés de la Méduse*, Paris, Belin, 2016
- BOWMAN Frank Paul, *Le Christ romantique*, Genève, Librairie Droz, 1973
- BOWMAN Frank Paul, *Le Christ des barricades. 1789-1848*, Paris, Éditions du Cerf, 1987
- BUBER Martin, *Paths in Utopia* (1949), Syracuse, Syracuse University Press, 1996
- BUCHEZ Philippe Joseph Benjamin, *Histoire parlementaire de la Révolution française*, Paris, Paulin Libraire, 1834
- BUTON Philippe, GERVEREAU Laurent, *Le Couteau entre les dents : soixante-dix ans d'affiches communistes et anticommunistes (1917-1987)*, Paris, Éditions du Chêne, 1989
- CABET Étienne, *Le Vrai Christianisme suivant Jésus-Christ*, Paris, Le Populaire, 1846
- CASTORIADIS Cornelius, *La Montée de l'insignifiance. Les carrefours du labyrinthe, IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1996
- CHENAUX Philippe, *L'Église catholique et le communisme en Europe (1917-1989)*, Paris, Éditions du Cerf, 2009
- COHN Norman, *Les fanatiques de l'Apocalypse* (1957), traduit de l'anglais par Simone Clémendot, avec la collaboration de Michel Fuchs et Paul Rosenberg, Bruxelles, Éditions Aden, 2011
- COLLECTIF, *Marxistes et chrétiens. Entretiens de Salzbourg* (1966), traduit de l'allemand par Michel Louis, Paris, Éditions Mame, 1968
- DEBORD Guy, *La Société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1992
- DE CERTEAU Michel, *L'Absent de l'histoire*, Tours, Éditions Mame, 1973
- DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975
- DELACAMPAGNE Christian, *Figures de l'oppression*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977
- DELECROIX Vincent, *Apocalypse du politique*, Paris, Desclée de Brouwer, 2016
- DELEUZE Gilles, *Pourparlers*, Éditions de Minuit, 1990

- DERRIDA Jacques, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983
- DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993
- DESROCHE Henri, « Théologie et marxisme », *Esprit*, n°145, mai-juin 1948
- DESROCHE Henri, *Marxisme et religions*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962
- DESROCHE Henri, *Socialismes et sociologie religieuse*, Paris, Éditions Cujas, 1965
- DESROCHE Henri, *Les Dieux rêvés. Théisme et athéisme en utopie*, Paris, Desclée, 1972
- DESROCHE Henri, *Sociologie de l'espérance*, Paris, Calmann-Lévy, 1973
- ELIAS Norbert, SCOTSON John L., *Logiques de l'exclusion* (1965), traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Pocket, 2001
- ENGELS Friedrich, *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande* (1888), traduit de l'allemand par Gilbert Badia, Paris, Éditions Sociales, 1966
- ENGELS Friedrich, *Anti-Dühring* (1878), traduit de l'allemand par Émile Bottigelli, Paris, Éditions Sociales, 1971
- ENGELS Friedrich, *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'État* (1884), traduit de l'allemand par Jeanne Stern, Paris, Éditions Sociales, 1972
- ENGELS Friedrich, *La Guerre des Paysans en Allemagne* (1850), traduit de l'allemand par Émile Bottigelli, Paris, Éditions Sociales, 1974
- ESPOSITO Roberto, *Catégories de l'impolitique* (1988), traduit de l'italien par Nicole Le Lirzin, Paris, Éditions du Seuil, 2005
- FASSIN Didier, RECHTMAN Richard, *L'Empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*, Paris, Flammarion, 2007
- FEJTÖ François, *Histoire des démocraties populaires, t. II. Après Staline (1953- 1969)*, Paris, Éditions du Seuil, 1969
- FEJTÖ François, *L'Héritage de Lénine. Introduction à l'histoire du communisme mondial*, Paris, Casterman, 1973
- FŒSSEL Michael, KERVÉGAN Jean-François, REVAULT D'ALLONNES Myriam (dir.), *Modernité et sécularisation*, Paris, CNRS Éditions, 2007
- FORGACS David, *Italy's Margins. Social Exclusion and Nation Formation since 1861*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014
- FREUD Sigmund, *L'Interprétation du rêve* (1900), traduit de l'allemand par Ignace Meyerson, Paris, Presses Universitaires de France, 1967
- FREUD Sigmund, *Névrose, psychose et perversion*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Presses Universitaires de France, 1973
- FREUD Sigmund, *Le Malaise dans la culture* (1929), traduit de l'allemand par Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stute-Cadiot, Paris, Presses Universitaires de France, 2002
- FREUD Sigmund, *L'Avenir d'une illusion* (1927), traduit de l'allemand par Anne Balseinte, Jean-Gilbert Delarbre et Daniel Hartmann, Paris, Presses Universitaires de France, 2013

- FURET François, *Le Passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont/Calmann-Lévy, 1995
- FUKUYAMA Francis, « The End of History ? », *The National Interest*, n°16, 1989
- FUKUYAMA Francis, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, traduit de l'anglais par Denis-Armand Canal, Paris, Flammarion, 1992
- GAUCHET Marcel, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985
- GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* (1986), traduction de l'italien revue par Martin Rueff, Lagrasse, Verdier, 2010
- GIRARD René, *Achever Clausewitz*, Paris, Carnets Nord, 2007
- GRAMSCI Antonio, *Écrits politiques*, t. I, traduit de l'italien par Marie-Gracieuse Martin, Gilbert Moget, Armando Tassi et Robert Paris, Paris, Gallimard, 1974
- GRAMSCI Antonio, *Cahiers de prison, 1-5* (t. I), traduit de l'italien par Monique Aymard et Françoise Bouillot, Paris, Gallimard, 1996
- GRAMSCI Antonio, *Cahiers de prison, 6-9* (t. II), traduit de l'italien par Monique Aymard et Paolo Fulchignoni, Paris, Gallimard, 1983
- GRAMSCI Antonio, *Cahiers de prison, 10-13* (t. III), traduit de l'italien par Paolo Fulchignoni, Gérard Granel et Nino Negri, Paris, Gallimard, 1978
- GRAMSCI Antonio, *Cahiers de prison, 14-18* (t. IV), traduit de l'italien par Françoise Bouillot et Gérard Granel, Paris, Gallimard, 1990
- GRAMSCI Antonio, *Cahiers de prison, 19-29* (t. V), traduit de l'italien par Claude Perrus et Pierre Laroche, Paris, Gallimard, 1991
- GRAMSCI Antonio, *Guerre de mouvement et guerre de position*, textes choisis et présentés par Razmig Keucheyan, Paris, La Fabrique, 2011
- GRIMALDO GRIGSBY Darcy, *Extremities: Painting Empire in Post-Revolutionary France*, Yale, Yale University Press, 2002
- GODIN Henri, DANIEL Yvan, *La France, pays de mission ?*, Paris, Éditions de l'Abeille, 1943
- GOLDMANN Lucien, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1959
- HAMEL Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité,* Paris, Éditions de Minuit, 2006
- HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003
- HOBSBAWM Eric, *L'Ère des Révolutions* (1962), traduit de l'anglais par Françoise Braudel et Jean-Claude Pineau, Bruxelles, Éditions Complexe, 1988
- HOBSBAWM Eric, *L'Âge des extrêmes. Histoire du court XX^e siècle* (1994), traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999

- HOBSBAWM Eric, *Les primitifs de la révolte dans l'Europe moderne* (1959), traduit de l'anglais par Reginald Laars, Paris, Fayard/Pluriel, 2012
- HOBSBAWM Eric, *Et le monde changea. Réflexions sur Marx et le marxisme, de 1840 à nos jours* (2011), traduit de l'anglais par Frédéric Joly, Arles, Jacqueline Chambon/Actes Sud, 2014
- HORKHEIMER Max, ADORNO Theodor W., *La Dialectique de la raison*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974
- KANTOROWICZ Ernst, *Les Deux corps du Roi* (1957), traduit de l'anglais par Jean-Philippe et Nicole Genet, Paris, Gallimard, 1989
- KAUTSKY Karl, *Les origines du christianisme. Étude historique* (1905), traduit de l'allemand par Gérard Billy, marxists.org
- KEUCHEYAN Razmig, *Hémisphère gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*, Paris, La Découverte, 2017
- KOSELLECK Reinhart, *L'Expérience de l'histoire* , traduit de l'allemand par Alexandre Escudier avec la collaboration de Diane Meur, Marie-Claire et Jochen Hoock, Paris, Gallimard, Éditions du Seuil, 1997
- KOSELLECK Reinhart, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* (1979), traduit de l'allemand par Jochen et Marie-Claire Hoock, Paris, Éditions de l'EHESS, 2016
- LAMENNAIS Félicité Robert (de), *Les paroles d'un croyant* (1834), Paris, Garnier Frères, 1864
- LAPLANCHE Jean, PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967
- LAZAR Marc, *Maisons Rouges. Les Partis communistes français et italien de la libération à nos jours*, Paris, Aubier, 1992
- LEFEBVRE Henri, *Vers un romantisme révolutionnaire* (1957), Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2011
- LÉNINE Vladimir Ilitch, *L'impérialisme, stade suprême du capitalisme* (1916), Paris/Moscou, Éditions Sociales/Éditions du Progrès, 1971
- LÉNINE Vladimir Ilitch,, *Socialisme et religion* (1905), Lyon, Éditions de l'Avenir, 1968
- LÖWITH Karl, *Histoire et salut. Les présupposés théologiques de la philosophie de l'histoire* (1949), traduit de l'allemand par Marie-Christine Challiol-Gillet, Sylvie Hurstel et Jean-François Kervégan, Paris, Gallimard, 2002
- LÖWY Michael, *Dialectique et révolution. Essais de sociologie et d'histoire du marxisme*, Paris, Éditions Anthropos, 1973
- LÖWY Michael, *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977
- LÖWY Michael, *Marxisme et romantisme révolutionnaire*, Paris, Le Sycomore, 1979
- LÖWY Michael, *Rédemption et utopie. Le judaïsme libertaire en Europe centrale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988

- LÖWY Michael, SAYRE Robert, *Révolte et mélancolie. Le Romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992
- LÖWY Michael, *La Guerre des Dieux. Religion et politique en Amérique latine*, traduit de l'anglais par Michael Gibson, Paris, Éditions du Félin, 1998
- LÖWY Michael (dir.), *Révolutions*, Paris, Hazan, 2000
- LÖWY Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "sur le concept d'histoire"*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001
- LÖWY Michael, *Juifs hétérodoxes. Romantisme, messianisme, utopie*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2010
- LUKÁCS Georg, *Histoire et conscience de classe* (1923), traduit de l'allemand par Kostas Axelos et Jacqueline Bois, Paris, Éditions de Minuit, 1960
- LUKÁCS Georg, *Écrits de Moscou*, traduit de l'allemand par Claude Prévost, Paris, Éditions Sociales, 1974
- LUXEMBURG Rosa, *Introduction à l'économie politique* (1925), traduit de l'allemand par J. B., Paris, Éditions Anthropos, 1970
- LUXEMBURG Rosa, *Église et socialisme* (1905), traduit de l'allemand par Lucienne Rey, Paris, Cahiers Spartacus, 2006
- MACCIOCCHI Maria Antonietta, *Pour Gramsci*, Paris, Éditions du Seuil, 1974
- MANNHEIM Karl, *Idéologie et utopie*, traduit de l'allemand par Jean-Luc Évard, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006
- MARCUSE Herbert, *Eros et civilisation. Contribution à Freud* (1955), traduit de l'allemand par Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel, Paris, Éditions de Minuit, 1963
- MARCUSE Herbert, *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, traduit de l'allemand par Monique Wittig, Paris, Éditions de Minuit, 1968
- MARX Karl, *Les Luttes de classes en France 1848-1850*, Paris, Éditions Sociales, 1948
- MARX Karl, ENGELS Friedrich, *La Sainte Famille* (1845), traduit de l'allemand par Erna Cogniot, Paris, Éditions Sociales, 1969
- MARX Karl, ENGELS Friedrich, LÉNINE Vladimir Ilitch, *Sur les sociétés précapitalistes*, Paris, Éditions Sociales, 1972
- MARX Karl, ENGELS Friedrich, *Critique des programmes de Gotha et d'Erfurt* (1875), traduit de l'allemand par Sonia Dayan-Herzbrun, Paris, Éditions Sociales, 1972
- MARX Karl, ENGELS Friedrich, *Sur la religion*, traduit de l'allemand par Gilbert Badia, Pierre Bange et Émile Bottigelli, Paris, Éditions Sociales, 1972
- MARX Karl, ENGELS Friedrich, *La Chine*, traduit de l'allemand par Roger Dangeville, Paris, Union Générale d'Édition, 1972
- MARX Karl, ENGELS Friedrich, *Le Manifeste du Parti Communiste* (1848), traduit de l'allemand par Corinne Lyotard, Paris, Librairie Générale Française, 1973

- MARX Karl, ENGELS Friedrich, *L'Idéologie allemande* (1845), traduit de l'allemand par Henri Auger, Gilbert Badia, Jean Baudrillard et Renée Cartelle, Paris, Éditions Sociales, 1976
- MARX Karl, *Le Capital* (1867), deux volumes traduit de l'allemand par Joseph Roy, Paris, Éditions Sociales, 1977
- MARX Karl, *Manuscrits de 1857-1858*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions Sociales, 1980
- MARX Karl, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte* (1852), dans *Œuvres*, t. IV, traduit de l'allemand par Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, 1994
- MARX Karl, *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* (1844), traduit de l'allemand par Jacques Molitor, Paris, Éditions Allia, 1998
- MARX Karl, *La Guerre civile en France* (1871), suivi des *Matériaux sur l'État*, Paris/Genève, Éditions Entremonde, 2012
- MERCIER Louis-Sébastien, *Paris pendant la Révolution (1789-1798)*, t. I, Paris, Poulet-Malassis Éditeur, 1862
- MEREDITH Martin, *The State of Africa. A History of the Continent Since Independence*, Londres, Simon & Schuster, 2005
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, 1976
- MICHEL Louise, *La Commune. Histoire et souvenirs* (1898), Paris, La Découverte, 2006
- MONOD Jean-Claude, *La Querelle de la sécularisation. Théologie politique et philosophies de l'histoire de Hegel à Blumenberg*, Paris, Vrin, 2002
- MOSÈS Stéphane, *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Éditions du Seuil, 1992
- MOUNIER Emmanuel, *La Petite peur du XX^e siècle*, Neuchâtel/Paris, La Baconnière/ Éditions du Seuil, 1948
- MÜNSTER Arno, *Progrès et catastrophe, Walter Benjamin et l'histoire. Réflexions sur l'itinéraire philosophique d'un marxisme "mélancolique"*, Paris, Éditions Kimé, 1996
- MÜNSTER Arno, *Principe responsabilité ou Principe espérance ?*, Lormont, Éditions Le Bord de l'Eau, 2010
- NIETZSCHE Friedrich, *Le Crépuscule des idoles*, traduit de l'allemand par Henri Albert, dans *Œuvres complètes de F. Nietzsche*, vol. 12, Paris, Mercure de France, 1906
- PASOLINI Pier Paolo, *Lettres luthériennes*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Éditions du Seuil, 2000
- PASOLINI Pier Paolo, *Écrits corsaires*, traduit de l'italien par Pierre Guilhon, Paris, Flammarion, 2009
- PASOLINI Pier Paolo, *Le Chaos*, traduit de l'italien par Philippe di Meo, Paris, R&N Éditions, 2018
- PASTOUREAU Michel, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 2011

- PETIT Pierre, *Patrice Lumumba. La fabrication d'un héros national et panafricain*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 2016
- PORTELLI Hugues, *Gramsci et la question religieuse*, Paris, Éditions Anthropos, 1974
- POULAT Émile, *Naissance des prêtres-ouvriers*, Paris, Casterman, 1965
- PREVE Constanzo, *Histoire critique du marxisme* (2007), traduit de l'italien par Baptiste Eychart, Paris, Armand Colin, 2011
- RANCIÈRE Jacques, *La Mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995
- RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000
- RANCIÈRE Jacques, *En quels temps vivons-nous ? Conversation avec Éric Hazan*, Paris, La Fabrique, 2017
- RAULET Gérard (dir.), *Les romantismes politiques en Europe*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009
- REFOULÉ François, *Marx et S. Paul. Libérer l'homme*, Paris, Éditions du Cerf, 1973
- SARTRE Jean-Paul, *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949
- SARTRE Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique*, t. I, Paris, Gallimard, 1985
- SCHLEGEL Jean-Louis, PELLETIER Denis (dir.), *À la gauche du Christ. Les chrétiens de gauche en France de 1945 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2015
- SCHMITT Carl, *Théologie politique*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Schlegel, Paris, Gallimard, 1988
- SCHMITT Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990
- SCHOPENHAUER Arthur, *Parerga et paralipomena* (1851), traduit de l'allemand par Jean-Pierre Jackson, Paris, Éditions Coda, 2010
- SEMON Richard Wolfgang, *The Mneme*, traduit de l'allemand par Louis Simon, Londres, George Allen & Unwin Ltd., 1921
- SÈVE Lucien, *Commencer par les fins. La nouvelle question communiste*, Paris, La Dispute, 1999
- TEVANIAN Pierre, *La haine de la religion. Comment l'athéisme est devenu l'opium du peuple de gauche*, Paris, La Découverte, 2013
- TEXIER Jacques, *Révolution et démocratie chez Marx et Engels*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998
- THOMPSON Edward P., *The Poverty of Theory: or an Orrery of Errors* (1978), Londres, Merlin Press, 1995
- TOSEL André, *Le marxisme du XX^e siècle*, Paris, Éditions Syllepse, 2009
- TOUCHARD Jean, *Histoire des idées politiques*, 2 volumes, Paris, Presses Universitaires de France, 1958
- TRAVERSO Enzo, *Le Passé, mode d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005
- TRAVERSO Enzo, *L'Histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XX^e siècle*, Paris, La Différence, 2011

- TRAVERSO Enzo, *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIX-XXIe siècle)*, Paris, La Découverte, 2016
- VALADIER Paul, *Détresse du politique, force du religieux*, Paris, Éditions du Seuil, 2007
- VALÉRY Paul, *Regards sur le monde actuel et autres essais* (1945), Paris, Gallimard, 1959
- VOEGELIN Eric, *Les religions politiques* (1938), traduit de l'allemand par Jacob Schmutz, Paris, Éditions du Cerf, 1994
- VOVELLE Michel, *La Révolution française* (1992), Paris, Armand Colin, 2011
- WAHNICH Sophie, *La Révolution française. Un événement de la raison sensible*, Paris, Hachette Supérieur, 2012
- WEBER Max, *Le Savant et le politique*, traduit de l'allemand par Julien Freund, Paris, Plon, 1959
- WEBER Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1904-1905), traduit de l'allemand par Jean-Pierre Grossein, avec la collaboration de Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 2003

Articles

- BALIBAR Étienne, « Le moment messianique de Marx », *Revue germanique internationale*, n°8, 2008
- BECKER Jean-Jacques, « Le couteau entre les dents », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°24, 1989
- BERDIAEFF Nicolas, « Vérité et mensonge du communisme », traduit du russe par Lucienne Cain, *Esprit*, n°1, octobre 1932
- BERNARD Jean-Pierre A., « La liturgie funèbre des communistes (1924- 1983) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°9, janvier-mars 1986
- BOWMAN Frank Paul, « La circulation du sang religieux à l'époque romantique », *Romantisme*, n°31, 1981
- CAMUS Jérémy, « Le Jésus marxiste d'Henri Barbusse : l'impossible métamorphose du christianisme ? », dans FOUDRAL Benjamin, SCHUWER Olivier (dir.), *Le Christ refiguré (1848-1939)*, Paris, INHA, 2015
- DE BAECQUE Antoine, « Le corps meurtri de la Révolution. Le discours politique et les blessures des martyrs (1792-1794), *Annales historiques de la Révolution française*, n°267, janvier-mars 1987
- DEVOCELLE Jean-Marc, « La cocarde directoriale : dérives d'un symbole révolutionnaire », *Archives historiques de la Révolution française*, n°289, 1992
- GAUCHET Marcel, « Sécularisation ou sortie de la religion ? », *Droits*, n°59, 2014

- LAZAR Marc, « Communisme et religion », dans COURTOIS Stéphane, LAZAR Marc, TRIGANO Shmuel (dir.), *Rigueur et passion. Mélanges offerts en hommage à Annie Kriegel*, Paris, L'Âge d'Homme/Éditions du Cerf, 1994
- LIGUORI Guido, « Le concept de subalterne chez Gramsci », *Mélanges de l'École français de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, n°128, 2016
- LÖWY Michael, « Idéologie révolutionnaire et messianisme mystique chez le jeune Lukács (1910-1919) », *Archives de Sciences Sociales des Religions*, n°45, 1978
- LÖWY Michael, « Le concept d'affinité élective chez Max Weber », *Archives de Sciences Sociales des Religions*, n°127, juillet-septembre 2004
- LÖWY Michael, « L'opium du peuple ? Marxisme critique et religion », *Contretemps*, n°12, février 2005
- MARTELLI Roger, « Le PCF et le PCI face à Khroutchev (1953-1964) », *Cahiers d'histoire critique*, n°112-113, 2010
- MOUNIER Emmanuel, « Marxisme ouvert contre marxisme scolastique », *Esprit*, n°5-6, mai-juin 1948
- NANCY Jean-Luc, « L'art, fragment », *Lignes*, n°18, 1993
- SCHLEGEL Jean-Louis, « Le christianisme en révolution », *Esprit*, n°82, octobre 1983
- SÈVE Lucien, « Traduire *Aufhebung* chez Marx. Fausse querelle et vrais enjeux », *Actuel Marx*, n°64, 2018
- SOBOUL Albert, « Sentiments religieux et cultes populaires pendant la Révolution : saintes patriotes et martyrs de la liberté », *Annales historiques de la Révolution française*, n°148, septembre 1957
- TOSEL André, « Le développement du marxisme en Europe occidentale depuis 1917 », dans BELAVAL Yvon (dir.), *Histoire de la philosophie*, t. III, Paris, Gallimard, 1974
- TRAVERSO Enzo, « Marxisme et mémoire. De la téléologie à la mélancolie », *Le Portique*, n°32, 2014
- WINLING Raymond, « Le christianisme primitif comme "paradigme" : évolution d'une problématique (d'Engels à Garaudy) », *Revue des Sciences Religieuses*, n°55, 1981

4. ANTHROPOLOGIE, THÉOLOGIE, HISTOIRE DES RELIGIONS

Ouvrages

- AGAMBEN Giorgio, *Le Temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains* (2000), traduit de l'italien par Judith Revel, Paris, Payot & Rivages, 2004
- ALBERT-LLORCA Marlène, *Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels*, Paris, Gallimard, 2002
- BASTIDE Roger, *Éléments de sociologie religieuse* (1935), Paris, Stock, 1997
- BÉRAUDY Roger, *Sacrifice et Eucharistie. La dimension anthropologique du sacrifice dans la célébration eucharistique*, Paris, Éditions du Cerf, 1997
- BOUFLET Joachim, *Les Stigmates*, Paris, Éditions du Cerf, 1996
- BOUFLET Joachim, *La Lévitation chez les mystiques*, Paris, Le Jardin des Livres, 2006
- CAILLOIS Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938
- CAILLOIS Roger, *L'Homme et le sacré* (1939), Paris, Gallimard, 1950
- CALVEZ Jean-Yves, *Questions venues de l'Est. Marxisme, foi chrétienne, utopie*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1992
- CHAREIRE Isabelle, *La grâce, histoires de liberté*, Paris, Bayard, 2016
- CHARUTY Giordana, *Ernesto De Martino. Les vies antérieures d'un anthropologue*, Marseille, Éditions Parenthèses/Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, 2009
- CHAUVET Louis-Marie, *Symbole et sacrement. Une relecture sacramentelle de l'existence chrétienne*, Paris, Éditions du Cerf, 1987
- COLLECTIF, *L'Eucharistie, pain nouveau pour un monde rompu*, Paris, Fayard, 1981
- COLLECTIF, *Théologies de la libération*, Paris, Éditions du Cerf, 1986
- DE COURCELLES Dominique (dir.), *Stigmates*, Paris, Cahiers de l'Herne, 2001
- DE LAUBIER Patrick, *L'Eschatologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998
- DE LUBAC Henri, *Corpus mysticum. L'Eucharistie et l'Église au Moyen Âge : étude historique* (1944), Paris, Éditions du Cerf, 2009
- DE LUBAC Henri, *Catholicisme. Les Aspects sociaux du dogme*, Paris, Éditions du Cerf, 1952
- DE MARTINO Ernesto, *La Terre du remords* (1961), traduit de l'italien par Claude Poncet, Paris, Gallimard, 1966
- DE MARTINO Ernesto, *Le Monde magique. Parapsychologie, ethnologie et histoire* (1948), traduit de l'italien par Marc Baudoux, Verviers, Marabout, 1971
- DE MARTINO Ernesto, *Italie du Sud et Magie* (1959), traduit de l'italien par Claude Poncet, Paris, Institut d'édition Sanofi-Synthélabo, 1999
- DE MARTINO Ernesto, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* (1958), Turin, Bollati Boringhieri, 2000

- DE MARTINO Ernesto, *La Fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles* (1977), traduit de l'italien par Laurène Ardito, Martine Boiteux, Pascale Clément-Delteil, Claudine Gauthier et Rémi Routeau, Paris, EHESS Translations, 2016
- DESROCHE Henri (dir.), *Dieux d'hommes. Dictionnaire des messianismes et millénarismes de l'ère chrétienne*, Paris/La Haye, Éditions Mouton/École Pratiques des Hautes Études, 1969
- DESROCHE Henri, *Les religions de contrebande. Essai sur les phénomènes religieux en époques critiques*, Paris, Éditions Mame, 1974
- DETIENNE Marcel, VERNANT Jean-Pierre, *La Cuisine du sacrifice en pays Grec*, Paris, Gallimard, 1979
- DIANTEILL Erwan, LÖWY Michael, *Sociologies et religion, t. 3. Approches insolites*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009
- ELIADE Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949
- ELIADE Mircea, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952
- ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957
- ELIADE Mircea, *Méphistophélès et l'androgyne*, Paris, Gallimard, 1962
- ELIADE Mircea, *Le Sacré et le profane* (1957), Paris, Gallimard, 1965
- FALQUE Emmanuel, *Les Noces de l'Agneau. Essai philosophique sur le corps et l'eucharistie*, Paris, Éditions du Cerf, 2001
- GALLINI Clara, FAETA Francesco (eds.), *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, Turin, Bollati Boringhieri, 1999
- GIRARD René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972
- GIRARD René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978
- GUTIÉRREZ Gustavo, *Théologie de la libération. Perspectives* (1971), traduit de l'espagnol par François Malley, Bruxelles, Lumen Vitae, 1974
- GUTIÉRREZ Gustavo, *La Force historique des pauvres* (1982), traduit de l'espagnol par Francis Guibal, Paris, Éditions du Cerf, 1986
- HERVIEU-LÉGER Danièle, *La Religion pour mémoire*, Paris, Éditions du Cerf, 1993
- JOUSSE Marcel, *L'anthropologie du geste*, 2 tomes, Paris, Gallimard, 1974
- LANTERNARI Vittorio, *Les Mouvements religieux des peuples opprimés*, traduit de l'italien par Robert Paris, Paris, François Maspero, 1962
- LAPLANTINE François, *L'énergie discrète des lucioles*, Louvain-la-Neuve, Academia, 2013
- LE BRETON David, *La Passion du risque*, Paris, Métailié, 2000
- LÉON-DUFOUR Xavier, *Le Partage du pain eucharistique selon le Nouveau Testament*, Paris, Éditions du Seuil, 1982
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973
- LESTRINGANT Frank, *Le Cannibale. Grandeur et décadence*, Paris, Perrin, 1994

- LESTRINGANT Frank, *Une sainte horreur ou le voyage en Eucharistie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996
- MAUSS Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1947
- MAUSS Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1923-1924), Paris, Presses Universitaires de France, 2007
- MAYEUR Jean-Marie, Charles PIETRI Charles, VAUCHEZ André, VENARD Marc (dir.), *Histoire du christianisme des origines à nos jours*, t. XII, Paris, Desclée/Fayard, 1990
- MAYEUR Jean-Marie, Charles PIETRI Charles, VAUCHEZ André, VENARD Marc (dir.), *Histoire du christianisme des origines à nos jours*, t. XIII, Paris, Desclée, 2000
- METZ Johann Baptist, *Pour une théologie du monde* (1968), traduit de l'allemand par Hervé Savon, Paris, Éditions du Cerf, 1970
- METZ Johann Baptist, *La Foi dans l'histoire et dans la société. Essai de théologie fondamentale pratique* (1977), traduit de l'allemand par Paul Corset et Jean-Louis Schlegel, Paris, Éditions du Cerf, 1979
- MOLTMANN Jürgen, *Théologie de l'espérance. Études sur les fondements et les conséquences d'une eschatologie chrétienne* (1964), traduit de l'allemand par Françoise et Jean-Pierre Thévenaz, Paris, Éditions du Cerf/Mame, 1970
- MORIN Edgar, *L'Homme et la mort* (1950), Paris, Éditions du Seuil, 1976
- NAGY Agnès A., *Récits antiques d'anthropophages aux frontières de l'humanité*, Turnhout, Brepols, 2009
- NUTKOWICZ Hélène, *L'Homme face à la mort au Royaume de Juda. Rites, pratiques et représentations*, Paris, Éditions du Cerf, 2006
- OTTO Rudolf, *Le Sacré* (1917), traduit de l'allemand par André Jundt, Paris, Payot, 1995
- PEREIRA DE QUEIRÓZ Maria Isaura, *Réforme et révolution dans les sociétés traditionnelles. Histoire et ethnologie des mouvements messianiques*, Paris, Éditions Anthropos, 1968
- RIGAUX Dominique, *À la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens 1250-1497*, Paris, Éditions du Cerf, 2007
- SCHOLEM Gershom, *Le Messianisme juif. Essais sur la spiritualité du judaïsme*, Paris, Calmann-Lévy, 1974
- SEVERI Carlo, *Le Principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École Normale Supérieure, 2007
- TAUBES Jacob, *Eschatologie occidentale* (1947), traduit de l'allemand par Raphaël Lellouche et Michel Pennetier, Paris, Éditions de l'Éclat, 2009
- TERRAY Emmanuel, *Une histoire du royaume Abron du Gyaman. Des origines à la conquête coloniale*, Paris, Éditions Karthala, 1995
- THURIAN Max, *L'Eucharistie. Mémorial du Seigneur, sacrifice de grâce et d'intercession*, Neuchâtel/Paris, Delachaux & Nestlé, 1959

- THURIAN Max, *Le Mystère de l'Eucharistie. Une approche œcuménique*, Paris, Éditions du Centurion, 1981
- TYLOR Edward B., *Primitive Culture* (1871), Londres, John Murray, 1873
- VAN CANGH Jean-Marie (dir.), *L'Ecclésiologie eucharistique*, Paris, Éditions du Cerf, 2009
- VATICAN II, *Constitution pastorale Gaudium et spes. L'Église dans le monde de ce temps*, traduction de l'Épiscopat français, Paris, Spes, 1966
- VON BALTHASAR Hans Urs, *La Foi du Christ. Cinq approches christologiques*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968

Articles

- ALBERT-LLORCA Marlène, « Les "servantes du Seigneur". L'abeille et ses œuvres », *Terrain. Anthropologie et Sciences Humaines*, n°10, avril 1988
- CASES Cesare, « Entretien avec Ernesto De Martino sur la mort, l'apocalypse et la survie », *Esprit*, n°347, mars 1966
- CHAREIRE Isabelle, « La force de l'espérance », *Lumen Vitae. Revue internationale de catéchèse et de pastorale*, n°4, 1998
- CHAREIRE Isabelle, « Anthropologie chrétienne et orientations éthiques », *Revue d'éthique et de théologie morale*, n°272, 2012
- CHARUTY Giordana, « Le moment néoréaliste de l'anthropologie démartinienne », *L'Homme*, n°195-196, 2010
- CIAVOLELLA Ricardo, « L'émancipation des subalternes par la "culture populaire". La pensée gramscienne et l'anthropologie pour appréhender l'Italie de l'après-guerre et le Tiers monde en voie de décolonisation (1948-1960), *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, n°128, 2016
- DE MARTINO Ernesto, « Fureurs suédoises », *Gradhiva*, n°32, 2002
- ESPOSITO Vincenzo, « Levi, Scotellaro e il cinema documentario lucano. Saggio di antropologia storica », *Forum Italicum*, vol. 50, n°2, 2016
- FABRE Daniel, « Un rendez-vous manqué. Ernesto De Martino et sa réception en France », *L'Homme*, t. 39, n°151, 1999
- FABRE Daniel, MASSENZIO Marcello, « Préface : l'anthropologie des messianismes entre France et Italie », *Archives de Sciences Sociales des Religions*, n°161, janvier-mars 2013
- FABRE Daniel, « Ernesto De Martino, *La Fin du monde* et l'anthropologie de l'histoire », *Archives de Sciences Sociales des religions*, n°161, 2013

- FALQUE Emmanuel, « Manger la chair : la querelle eucharistique comme querelle sacrificielle », *Archivio di Filosofia*, vol. 79, n°1-2, 2008
- GALLINI Clara, « Il documentario etnografico "demartiniano" », *La Ricerca Folklorica*, n°3, avril 1981
- GINZBURG Carlo, « Genèses de *La Fin du monde* de De Martino », *Gradhiva*, n°23, 2016
- KILANI Mondher, « Le cannibalisme, une catégorie bonne à penser », *Études sur la mort*, n°129, 2006
- LANTERNARI Vittorio, « La parole des exclus de l'histoire. Débuts de l'anthropologie religieuse en Italie », *Ethnologie française*, n°3, 1994
- LANTERNARI Vittorio, « Faire alliance avec Ernesto De Martino », *Archives de sciences sociales de religions*, n°161, 2013
- LAPLANTINE François, « Jouer et danser la tarentelle pour guérir la morsure de la tarentule. Réflexions ethnopsychiatriques sur un "culte de la mort" », *Frontières*, vol. 20, n°2, 2008
- MAESTRUTTI Marina, « Retour sur *La fine del monde* d'Ernesto De Martino », *Socio-anthropologie*, n°28, 2013
- MASSENZIO Marcelo, « Le volume-testament d'Ernesto De Martino », *Gradhiva*, n°32, 2002
- MASSENZIO Marcelo, ALESSANDRINI Andrea, « La problématique apocalyptique dans l'anthropologie italienne : de Vittorio Lanternari à Ernesto De Martino », *Archives de sciences sociales de religions*, n°161, 2013
- MENANT Joachim, « Le Panthéon assyro-chaldéen. Les Beltis », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 8, 1883
- PANDOLFI Mariella, « Le self, le corps, la "crise de la présence" », *Anthropologie et sociétés*, vol. 17, n°1-2, 1993
- PETRARCA Valerio, « Les mouvements religieux de salut et le déploiement de la liberté. L'héritage de la méthode historique de Croce », *Archives de sciences sociales de religions*, n°161, 2013
- PISAPIA Jasmine, « Archives du pathos : Ernesto De Martino et la survivance », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°18, 2011
- RICŒUR Paul, « Manifestation et proclamation », dans CASTELLI, Enrico (dir.), *Le Sacré, études et recherches*, Paris, Aubier, 1974
- SCHÄUBLE Michaela, « Ecstasy, Choreograph and Re-Enactment: Aesthetic and Political Dimensions of Filming States of Trance and Spirit Possession in Postwar Southern Italy », *Viusal Anthropology*, n°32, 2019
- SEVERI Carlo, « Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie. De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire », *L'Homme*, n°165, 2003

- TEILHARD DE CHARDIN Pierre, « Le retentissement spirituel de la bombe atomique » (1946), *Œuvres, V. L'avenir de l'homme*, Paris, Éditions du Seuil, 1959

Mémoire

- PISAPIA Jasmine, *Image et survivance en anthropologie visuelle. Ernesto De Martino et l'ethnographie interdisciplinaire*, Mémoire présenté à la Faculté des Arts et des Sciences dirigée par Philippe Despoix), Université de Montréal, 2013

5. LITTÉRATURE, THÉÂTRE, POÉSIE

- BARBUSSE Henri, *Jésus*, Paris, Flammarion, 1927
- BATAILLE Georges, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1970
- BATAILLE Georges, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1970
- BAUDELAIRE Charles, *Fusées, Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes*, Paris, Gallimard, 2016
- BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957
- CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe* (1942), Paris, Gallimard, 1985
- CARLYLE Thomas, *Chartism*, Londres, James Fraser, 1840
- CLÉMENTI Pierre, *Quelques messages personnels* (1973), Paris, Gallimard, 2005
- DOSTOÏEVSKI Fiodor M., *L'Idiot* (1869), 2 tomes, traduit du russe par André Markowicz, Arles, Actes Sud, 2001
- HUGO Victor, *Les Misérables* (1862), 3 volumes, Paris, Garnier-Flammarion, 1966
- HUYSMANS Joris-Karl, *Là-bas* (1891), Paris, Stock Éditeur, 1896
- LAWRENCE David H., *Apocalypse* (1978), traduit de l'anglais par Fanny Deleuze, Paris, Desjonquières, 2002
- LEVI Carlo, *Le Christ s'est arrêté à Éboli* (1945), traduit de l'italien par Jeanne Modigliani, Paris, Gallimard, 1948
- NOVALIS, *Hymnes à la nuit* (1800), traduit de l'allemand par Augustin Dumont, Paris, Les Belles Lettres, 2014
- PASOLINI Pier Paolo, *Poésies 1953-1964*, traduit de l'italien par José Guidi, Paris, Gallimard, 1973
- PASOLINI Pier Paolo, *L'Odeur de l'Inde* (1961), traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, 2000

- PASOLINI Pier Paolo, *Où est ma patrie*, traduit de l'italien par Luigi Scandella, Bordeaux, Le Castor Astral, 2002
- PASOLINI Pier Paolo, *La Nouvelle Jeunesse. Poèmes frioulans 1941-1974*, traduit de l'italien par Philippe di Meo, Paris, Gallimard, 2003
- PASOLINI Pier Paolo, *Pétrole* (1992), traduit de l'italien par Aurelio Roncaglia, Paris, Gallimard, 2006
- PASOLINI Pier Paolo, *Poésie en forme de rose* (1964), traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Rivages poche, 2015
- PÉGUY Charles, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1968

TABLE DES FIGURES

Fig. 1	Andreï Tarkovski, *Nostalghia* (Photogramme, URSS/Italie, 1983)	p. 19
Fig. 2	Andreï Tarkovski, *Nostalghia* (Photogramme, URSS/Italie, 1983)	p. 19
Fig. 3	Andreï Tarkovski, *Nostalghia* (Photogramme, URSS/Italie, 1983)	p. 19
Fig. 4	Andreï Tarkovski, *Nostalghia* (Photogramme, URSS/Italie, 1983)	p. 19
Fig. 5	Georges de La Tour, *Saint Joseph charpentier* (Paris, Musée du Louvre, c. 1640) [détail]	p. 21
Fig. 6	Georges de La Tour, *L'éducation de la Vierge* (New York, Frick Collection, c. 1650) [détail]	p. 21
Fig. 7	Brian Frye, *Lachrymae* (Photogramme, USA, 2000)	p. 22
Fig. 8	Brian Frye, *Lachrymae* (Photogramme, USA, 2000)	p. 22
Fig. 9	Andreï Tarkovski, *Nostalghia* (Photogramme, URSS/Italie, 1983)	p. 23
Fig. 10	Brian Frye, *Lachrymae* (Photogramme, USA, 2000)	p. 23
Fig. 11	Réplique romaine d'un original grec, *Pédagogue du groupe des Niobides* (Florence, Galerie des Offices, XVII^e siècle)	p. 28
Fig. 12	Andrea Del Castagno, *David avec la tête de Golitath* (Washington, National Gallery of Art, 1450-1455)	p. 28
Fig. 13	Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964)	p. 35
Fig. 14	Giovanni Bellini, *Tête de saint Jean-Baptiste* (Pesaro, Musées civiques, c. 1465-1470)	p. 35
Fig. 15	Pier Paolo Pasolini, *La Ricotta* (Photogramme, Italie, 1963)	p. 39
Fig. 16	Pier Paolo Pasolini, *La Ricotta* (Photogramme, Italie, 1963)	p. 39
Fig. 17	Hippolyte Lecomte, *Les polytechniciens portant le crucifix sauvé de la chapelle des Tuileries, lors des émeutes du 24 février 1848* (Paris, Musée Carnavalet, 1848)	p. 50
Fig. 18	Pier Paolo Pasolini, *Médée* (Photogramme, Italie, 1969)	p. 64
Fig. 19	Pier Paolo Pasolini, *Médée* (Photogramme, Italie, 1969)	p. 64
Fig. 20	Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (Photogramme, Italie, 1961)	p. 65
Fig. 21	Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (Photogramme, Italie, 1961)	p. 65
Fig. 22	Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse* (Paris, Musée du Louvre, 1819)	p. 102
Fig. 23	Pier Paolo Pasolini, *Porcherie* (Photogramme, Italie, 1969)	p. 104
Fig. 24	Pier Paolo Pasolini, *Porcherie* (Photogramme, Italie, 1969)	p. 104
Fig. 25	Théodore Géricault, *Un bras et une main* (Paris, Musée du Louvre, 1818)	p. 104

Fig. 26 Théodore Géricault, *Fragments anatomiques* (Paris, coll. particulière, 1818) p. 104

Fig. 27 Pier Paolo Pasolini, *Porcherie* (Photogramme, Italie, 1969) p. 105

Fig. 28 Pier Paolo Pasolini, *Porcherie* (Photogramme, Italie, 1969) p. 105

Fig. 29 Théodore Géricault, *Fragments anatomiques* (Montpellier, Musée Fabre, 1818) p. 105

Fig. 30 Théodore Géricault, *Fragments anatomiques* (Paris, Musée du Louvre, 1818) p. 105

Fig. 31 Pier Paolo Pasolini, *Porcherie* (Photogramme, Italie, 1969) p. 105

Fig. 32 Théodore Géricault, *Têtes de suppliciés* (Stockholm, Nationalmuseum, 1818-1820) p. 105

Fig. 33 Théodore Géricault, *Scène de cannibalisme* (Paris, Musée du Louvre, 1818) p. 107

Fig. 34 Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse* (Paris, Musée du Louvre, 1819) [détail] p. 109

Fig. 35 Jean-Baptiste Carpeaux, *Ugolin et ses fils* (New York, Met Museum, 1865-1867) [détail] p. 109

Fig. 36 Émile Lecomte-Vernet, *Ugolin et ses fils* (Avignon, Musée Calvet, sans date) [détail] p. 109

Fig. 37 Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse* (Paris, Musée du Louvre, 1819) [détail] p. 115

Fig. 38 Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (Paris, Musée du Louvre, 1830) [détail] p. 115

Fig. 39 Pier Paolo Pasolini, *Les Murs de Sana'a* (Photogramme, Italie, 1971) p. 127

Fig. 40 Pier Paolo Pasolini, *Les Murs de Sana'a* (Photogramme, Italie, 1971) p. 127

Fig. 41 Aby Warburg, *L'Atlas Ménmosyne* (planche 79, 1929) p. 140

Fig. 42 Albrecht Dürer, *La Mort d'Orphée* (Hambourg, Kunsthalle, 1494) p. 142

Fig. 43 Maître anonyme ferrarais, *La Mort d'Orphée* (Hambourg, Kunsthalle, c. 1470) p. 142

Fig. 44 Bertoldo di Giovanni, *La Crucifixion* (Florence, Bargello, c. 1485) [détail] p. 147

Fig. 45 Copie romaine d'un original grec, *Ménade dansant* (Madrid, Prado, c. 120 av. J.-C.) p. 147

Fig. 46 Baccio Bandinelli, *La Descente de Croix* (Paris, École des Beaux-Arts, 1547-1560) p. 150

Fig. 47 Sergueï M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine* (Photogramme, URSS, 1925) p. 154

Fig. 48 Sergueï M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine* (Photogramme, URSS, 1925) p. 154

Fig. 49 Aby Warburg, *L'Atlas Ménmosyne* (planche 78, 1929) p. 166

Fig. 50 Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogramme, Italie, 1968) p. 172
Fig. 51 Philippe Garrel, *Le Lit de la Vierge* (Photogramme, France, 1969) p. 172
Fig. 52 Luis Buñuel, *La Voie Lactée* (Photogramme, France, 1968) p. 172
Fig. 53 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 172
Fig. 54 Luis Buñuel, *L'Âge d'Or* (Photogramme, France, 1930) p. 186
Fig. 55 Luis Buñuel, *L'Âge d'Or* (Photogramme, France, 1930) p. 186
Fig. 56 Luis Buñuel, *La Voie Lactée* (Photogramme, France, 1968) p. 189
Fig. 57 Luis Buñuel, *La Voie Lactée* (Photogramme, France, 1968) p. 189
Fig. 58 Luis Buñuel, *La Voie Lactée* (Photogramme, France, 1968) p. 189
Fig. 59 Luis Buñuel, *La Voie Lactée* (Photogramme, France, 1968) p. 189
Fig. 60 Anonyme espagnol, *Nuestra Señora del Pilar* (Aragon, environ 1920) p. 190
Fig. 61 Luis Buñuel, *La Voie Lactée* (Photogramme, France, 1968) p. 190
Fig. 62 Luis Buñuel, *La Voie Lactée* (Photogramme, France, 1968) p. 190
Fig. 63 Jean-Luc Godard, *Weekend* (Photogramme, France, 1967) p. 196
Fig. 64 Jean-Luc Godard, *Weekend* (Photogramme, France, 1967) p. 196
Fig. 65 Jean-Luc Godard, *Weekend* (Photogramme, France, 1967) p. 196
Fig. 66 Jean-Luc Godard, *Weekend* (Photogramme, France, 1967) p. 196
Fig. 67 Philippe Garrel, *Le Révélateur* (Photogramme, France, 1968) p. 198
Fig. 68 Philippe Garrel, *Le Révélateur* (Photogramme, France, 1968) p. 198
Fig. 69 Philippe Garrel, *Le Lit de la Vierge* (Photogramme, France, 1969) p. 199
Fig. 70 Philippe Garrel, *Le Lit de la Vierge* (Photogramme, France, 1969) p. 199
Fig. 71 Philippe Garrel, *Le Lit de la Vierge* (Photogramme, France, 1969) p. 199
Fig. 72 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogramme, Italie, 1966) p. 206
Fig. 73 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogramme, Italie, 1966) p. 206
Fig. 74 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 211
Fig. 75 Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (Photogramme, Italie, 1963) p. 211
Fig. 76 Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (Photogramme, Italie, 1963) p. 211
Fig. 77 Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (Photogramme, Italie, 1963) p. 211
Fig. 78 Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (Photogramme, Italie, 1963) p. 211
Fig. 79 Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (Photogramme, Italie, 1963) p. 211

Fig. 80 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogramme, Italie, 1966) p. 213

Fig. 81 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogramme, Italie, 1966) p. 213

Fig. 82 Carlo Lizzani, *Requiescant* (Photogramme, Italie, 1967) p. 223

Fig. 83 Carlo Lizzani, *Requiescant* (Photogramme, Italie, 1967) p. 223

Fig. 84 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 235

Fig. 85 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 235

Fig. 86 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 235

Fig. 87 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 235

Fig. 88 Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogramme, Italie, 1968) p. 236

Fig. 89 Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogramme, Italie, 1968) p. 236

Fig. 90 Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogramme, Italie, 1968) p. 236

Fig. 91 Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogramme, Italie, 1968) p. 236

Fig. 92 Lucas Cranach (école), *La Dérision du Christ* (Lille, Palais des Beaux-Arts, c. 1540) p. 237

Fig. 93 Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogramme, Italie, 1968) p. 237

Fig. 94 Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogramme, Italie, 1968) p. 237

Fig. 95 Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogramme, Italie, 1968) p. 237

Fig. 96 Matthias Grünewald, *Le Christ aux outrages* (Munich, Alte Pinakothek, 1503-1505) p. 238

Fig. 97 Cimabue, *La Dérision du Christ* (Compiègne, collection particulière, c. 1280) p. 238

Fig. 98 Matthias Grünewald, *La Crucifixion* (Colmar, musée Unterlinden, 1516) [détail] p. 239

Fig. 99 Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogramme, Italie, 1968) p. 239

Fig. 100 Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogramme, Italie, 1968) p. 239

Fig. 101 Hans Holbein, *Le Christ mort* (Bâle, Kunstmuseum, 1521) p. 240

Fig. 102 Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogramme, Italie, 1968) p. 240

Fig. 103 Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogramme, Italie, 1968) p. 240

Fig. 104 Anonyme, *Pietà de Tarascon* (Paris, Musée de Cluny, 1456-1457) p. 241

Fig. 105 Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogramme, Italie, 1968) p. 241

Fig. 106 Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogramme, Italie, 1968) p. 241

Fig. 107 Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogramme, Italie, 1968) p. 241

Fig. 108 Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogramme, Italie, 1968) p. 241

Fig. 109 Andrea Mantegna, *Lamentation sur le Christ mort* (Milan, Pinacothèque de Brera, 1480) p. 242

Fig. 110 Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogramme, Italie, 1968) p. 242

Fig. 111 Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogramme, Italie, 1968) p. 242

Fig. 112 Giovanni Bellini, *Pietà* (Milan, Pinacothèque de Brera, 1465) p. 243

Fig. 113 Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogramme, Italie, 1968) p. 243

Fig. 114 Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogramme, Italie, 1968) p. 243

Fig. 115 Rogier van der Weyden, *La Lamentation du Christ* (La Haye, Mauritshuis, c. 1460) p. 244

Fig. 116 Valerio Zurlini, *Assis à sa droite* (Photogramme, Italie, 1968) p. 244

Fig. 117 Tshibumba, *Lumumba brisant ses chaînes* (Lubumbashi, coll. B. Jewsiewicki, 1972) p. 246

Fig. 118 Tshimumba, *La mort historique de Lumumba, Mpolo et Okito* (Lubumbashi, coll. B. Jewsiewicki, 1972) p. 247

Fig. 119 Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (Photogramme, Italie, 1961) p. 256

Fig. 120 Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (Photogramme, Italie, 1961) p. 256

Fig. 121 Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (Photogramme, Italie, 1961) p. 256

Fig. 122 Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (Photogramme, Italie, 1961) p. 256

Fig. 123 Le Bernin (atelier), *Dessin pour l'Ange portant la croix* (Rome, Cabinetto fotografico nazionale, c. 1667) p. 258

Fig. 124 Ercole Ferrata, *Ange portant la croix* (Rome, Ponte Sant'Angelo, c. 1669) p. 258

Fig. 125 Bartolomé Estebán Murillo, *Ecce Homo* (New York, Huntington Museum, 1660-1670) p. 263

Fig. 126 Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (Photogramme, Italie, 1961) p. 263

Fig. 127 Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (Photogramme, Italie, 1961) p. 263

Fig. 128 Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (Photogramme, Italie, 1961) p. 265

Fig. 129 Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (Photogramme, Italie, 1961) p. 265

Fig. 130 Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma* (Photogramme, Italie, 1962) p. 265

Fig. 131 Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma* (Photogramme, Italie, 1962) p. 265

Fig. 132 Pier Paolo Pasolini, *La Ricotta* (Photogramme, Italie, 1963) p. 265

Fig. 133 Pier Paolo Pasolini, *La Ricotta* (Photogramme, Italie, 1963) p. 265

Fig. 134 Renato Guttuso, *Crucifixion* (Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1940-1941) p. 270

Fig. 135 Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (Photogramme, Italie, 1963) p. 270

Fig. 136 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 275

Fig. 137 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 275

Fig. 138 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 276

Fig. 139 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 276

Fig. 140 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 276

Fig. 141 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 276

Fig. 142 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 276

Fig. 143 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 276

Fig. 144 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 276

Fig. 145 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 276

Fig. 146 Rainer W. Fassbinder, *Martha* (Photogramme, RFA, 1974) p. 285

Fig. 147 Rainer W. Fassbinder, *Despair* (Photogramme, RFA, 1978) p. 285

Fig. 148 Rainer W. Fassbinder, *Berlin Alexanderplatz* (Photogramme, RFA, 1980) p. 286

Fig. 149 Rainer W. Fassbinder, *Berlin Alexanderplatz* (Photogramme, RFA, 1980) p. 286

Fig. 150 Rainer W. Fassbinder, *Querelle* (Photogramme, RFA, 1982) p. 287

Fig. 151 Rainer W. Fassbinder, *Berlin Alexanderplatz* (Photogramme, RFA, 1980) p. 289

Fig. 152 Pier Paolo Pasolini, *La Ricotta* (Photogramme, Italie, 1963) p. 289

Fig. 153 Rainer W. Fassbinder, *Le Voyage à Niklashausen* (Photogramme, RFA, 1970) p. 290

Fig. 154 Glauber Rocha, *Antonio Das Mortes* (Photogramme, Brésil, 1969) p. 290

Fig. 155 Rainer W. Fassbinder, *Le Voyage à Niklashausen* (Photogramme, RFA, 1970) p. 292

Fig. 156 Rainer W. Fassbinder, *Le Voyage à Niklashausen* (Photogramme, RFA, 1970) p. 292

Fig. 157 Rainer W. Fassbinder, *Le Voyage à Niklashausen* (Photogramme, RFA, 1970) p. 292

Fig. 158 Rainer W. Fassbinder, *Le Voyage à Niklashausen* (Photogramme, RFA, 1970) p. 292

Fig. 159 Rainer W. Fassbinder, *Le Voyage à Niklashausen* (Photogramme, RFA, 1970) p. 293

Fig. 160 Rainer W. Fassbinder, *Le Voyage à Niklashausen* (Photogramme, RFA, 1970) p. 293

Fig. 161 Rainer W. Fassbinder, *Le Voyage à Niklashausen* (Photogramme, RFA, 1970) p. 293

Fig. 162 Rainer W. Fassbinder, *Le Voyage à Niklashausen* (Photogramme, RFA, 1970) p. 293

Fig. 163 Rainer W. Fassbinder, *Le Voyage à Niklashausen* (Photogramme, RFA, 1970) p. 297

Fig. 164 Rainer W. Fassbinder, *Le Voyage à Niklashausen* (Photogramme, RFA, 1970) p. 297

Fig. 165 Pietro Lorenzetti, *La Crucifixion* (Sienne, Pinacothèque nationale, 1322-1326) p. 298

Fig. 166 Rainer W. Fassbinder, *Le Voyage à Niklashausen* (Photogramme, RFA, 1970) p. 298

Fig. 167 Rainer W. Fassbinder, *Le Voyage à Niklashausen* (Photogramme, RFA, 1970) p. 298

Fig. 168 Matthias Grünewald, *La Crucifixion* (Colmar, Musée Unterlinden, 1516) p. 299

Fig. 169 Matthias Grünewald, *La Crucifixion* (Colmar, Musée Unterlinden, 1516) [détail] p. 300

Fig. 170 Rainer W. Fassbinder, *Le Voyage à Niklashausen* (Photogramme, RFA, 1970) p. 300

Fig. 171 Rainer W. Fassbinder, *Le Voyage à Niklashausen* (Photogramme, RFA, 1970) p. 300

Fig. 172 Rainer W. Fassbinder, *Le Clochard* (Photogramme, RFA, 1965) p. 301

Fig. 173 Rainer W. Fassbinder, *Le Clochard* (Photogramme, RFA, 1965) p. 301

Fig. 174 Rainer W. Fassbinder, *Le Clochard* (Photogramme, RFA, 1965) p. 301

Fig. 175 Rainer W. Fassbinder, *Le Clochard* (Photogramme, RFA, 1965) p. 301

Fig. 176 Matthias Grünewald, *Petite Crucifixion* (Washington, National Gallery of Art, 1511-1520) p. 302

Fig. 177 Rainer W. Fassbinder, *Le Clochard* (Photogramme, RFA, 1965) p. 302

Fig. 178 Rainer W. Fassbinder, *Le Clochard* (Photogramme, RFA, 1965) p. 302

Fig. 179 Rainer W. Fassbinder, *Despair* (Photogramme, RFA, 1978) p. 303

Fig. 180 Rainer W. Fassbinder, *Despair* (Photogramme, RFA, 1978) p. 303

Fig. 181 Matthias Grünewald, *Crucifixion* (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 1523-1525) p. 306

Fig. 182 George Grosz, *Christ on the Cross* (Collection particulière, 1927) p. 306

Fig. 183 Otto Dix, *La Guerre* (Dresde, Galerie Neue Meister, 1929-1932) p. 308

Fig. 184 Pablo Picasso, *Crucifixion* (Paris, Musée Picasso, 1932) p. 310

Fig. 185 Pablo Picasso, *Crucifixion* (Paris, Musée Picasso, 1932) p. 310

Fig. 186 Pablo Picasso, *Crucifixion* (Paris, Musée Picasso, 1932) p. 310

Fig. 187 Pablo Picasso, *Crucifixion* (Paris, Musée Picasso, 1932) p. 310

Fig. 188 Pablo Picasso, *Crucifixion* (Paris, Musée Picasso, 1930) p. 312

Fig. 189 Willi Sitte, *Le Crucifié* (Collection particulière, 1968) p. 313

Fig. 190 Bernhard Heisig, *Aumônerie militaire II* (Collection particulière, 1965-1966) p. 313

Fig. 191 Willi Sitte, *Tout homme a droit à la vie et la liberté* (Dresde, Galerie Neue Meister, 1973-1974) p. 314

Fig. 192 Werner Tübke, *Requiem chilien* (Leipzig, Museum der Bildenden Künste, 1974) p. 317

Fig. 193 Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (Photogramme, Italie, 1963) p. 328

Fig. 194 Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (Photogramme, Italie, 1963) p. 328

Fig. 195 Franco Pinna, *Castelsaraceno, funerale - la processione* (Photographie, Italie, 1956) p. 334

Fig. 196 Franco Pinna, *Provini, Montemurro* (Photographie, Italie, 1956) p. 334

Fig. 197 Franco Pinna, *Terapia domiciliare della tarantata Maria, Nardò* (Photographie, Italie, 1959) p. 335

Fig. 198 Franco Pinna, *Lamentatrice di Pisticci* (Photographie, Italie, 1954) p. 341

Fig. 199 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 341

Fig. 200 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 341

Fig. 201 Cecilia Mangini, *Ignorés par la ville* (Photogramme, Italie, 1958) p. 344

Fig. 202 Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (Photogramme, Italie, 1961) p. 344

Fig. 203 Cecilia Mangini, *Le chant des fossés* (Photogramme, Italie, 1961) p. 346

Fig. 204 Cecilia Mangini, *Le chant des fossés* (Photogramme, Italie, 1961) p. 346

Fig. 205 Franco Pinna, *Ruoti, Lamenti* (Photographie, Italie, 1956) p. 347

Fig. 206 Cecilia Mangini, *Stendalì, suonano ancora* (Photogramme, Italie, 1959) p. 347

Fig. 207 Cecilia Mangini, *Stendalì, suonano ancora* (Photogramme, Italie, 1959) p. 347

Fig. 208 Franco Pinna, *Provini, Castelsaraceno* (Photographie, Italie, 1956) p. 348

Fig. 209 Cecilia Mangini, *Stendalì, suonano ancora* (Photogramme, Italie, 1959) p. 348

Fig. 210 Cecilia Mangini, *Stendalì, suonano ancora* (Photogramme, Italie, 1959) p. 348

Fig. 211 Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (Photogramme, Italie, 1963) p. 350

Fig. 212 Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (Photogramme, Italie, 1963) p. 350

Fig. 213 Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (Photogramme, Italie, 1963) p. 350

Fig. 214 Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (Photogramme, Italie, 1963) p. 350

Fig. 215 Cecilia Mangini, *Être Femme* (Photogramme, Italie, 1965) p. 351

Fig. 216 Cecilia Mangini, *Être Femme* (Photogramme, Italie, 1965) p. 351

Fig. 217 Cecilia Mangini, *Être Femme* (Photogramme, Italie, 1965) p. 351

Fig. 218 Cecilia Mangini, *Être Femme* (Photogramme, Italie, 1965) p. 351

Fig. 219 Sergueï M. Eisenstein, *La Grève* (Photogramme, URSS, 1925) p. 357
Fig. 220 Sergueï M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine* (Photogramme, URSS, 1925) p. 357
Fig. 221 Sergueï M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine* (Photogramme, URSS, 1925) p. 357
Fig. 222 Sergueï M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine* (Photogramme, URSS, 1925) p. 357
Fig. 223 Giotto, *Le Christ devant Caïphe* (Padoue, Église de l'Arena, 1306) [détail] p. 360
Fig. 224 Giotto, *La Crucifixion* (Padoue, Église de l'Arena, 1306) [détail] p. 360
Fig. 225 Giotto, *Allégorie de la Colère* (Padoue, Église de l'Arena, 1306) [détail] p. 360
Fig. 226 Sergueï M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine* (Photogramme, URSS, 1925) p. 360
Fig. 227 Alexandre Dovjenko, *Arsenal* (Photogramme, URSS, 1926) p. 360
Fig. 228 Bernardo Bertolucci, *Novecento* (Photogramme, Italie, 1976) p. 360
Fig. 229 Diego Rivera, *La Libération du Péon* (Philadelphia Museum of Art, 1931) p. 361
Fig. 230 Giotto, *La Lamentation sur le corps du Christ* (Padoue, Église de l'Arena, 1306) p. 361
Fig. 231 Michele Gandin, *Lamento funebre* (Photogramme, Italie, 1954) p. 370
Fig. 232 Michele Gandin, *Lamento funebre* (Photogramme, Italie, 1954) p. 370
Fig. 233 Luigi Di Gianni, *Magia lucania* (Photogramme, Italie, 1958) p. 371
Fig. 234 Luigi Di Gianni, *Magia lucania* (Photogramme, Italie, 1958) p. 371
Fig. 235 Diego Carpitella, *Meloterapia del Tarantismo* (Photogramme, Italie, 1959) p. 372
Fig. 236 Diego Carpitella, *Meloterapia del Tarantismo* (Photogramme, Italie, 1959) p. 372
Fig. 237 Gianfranco Mingozzi, *La Taranta* (Photogramme, Italie, 1962) p. 373
Fig. 238 Gianfranco Mingozzi, *La Taranta* (Photogramme, Italie, 1962) p. 373
Fig. 239 Gianfranco Mingozzi, *La Taranta* (Photogramme, Italie, 1962) p. 373
Fig. 240 Gianfranco Mingozzi, *La Taranta* (Photogramme, Italie, 1962) p. 373
Fig. 241 Franco Pinna, *Provini, San Fele* (Photographie, Italie, 1956) p. 375
Fig. 242 Franco Pinna, *Provini, San Cataldo* (Photographie, Italie, 1956) p. 375
Fig. 243 Franco Pinna, *Fattucchiera di Colobraro, Basilicata* (Photographie, Italie, 1952) p. 376
Fig. 244 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 376
Fig. 245 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 376
Fig. 246 Luigi di Gianni, *Nascita e morte nel meridione* (Photogramme, Italie, 1959) p. 376
Fig. 247 Luigi di Gianni, *Nascita e morte nel meridione* (Photogramme, Italie, 1959) p. 376
Fig. 248 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 376

Fig. 249 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 376

Fig. 250 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 377

Fig. 251 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 377

Fig. 252 Franco Pinna, *San Fele, Santuario della Madonna di Pierno* (Photographie, Italie, 1956) p. 377

Fig. 253 Franco Pinna, *Provini, Castelsaraceno-Lauria* (Photographie, Italie, 1956) p. 377

Fig. 254 Ando Gilardi, *Braccianti del Ferrarese* (Photographie, Italie, c. 1959) p. 378

Fig. 255 Luigi Di Gianni, *Magia lucania* (Photogramme, Italie, 1958) p. 378

Fig. 256 Franco Pinna, *Il Gioco della falce* (Photographie, Italie, 1956) p. 378

Fig. 257 Franco Pinna, *Il Gioco della falce* (Photographie, Italie, 1956) p. 378

Fig. 258 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 378

Fig. 259 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 378

Fig. 260 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 378

Fig. 261 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 378

Fig. 262 Marcantonio Raimondi (d'après Raphaël), *Le Jugement de Pâris* (New York, Metropolitan Museum of Art, 1510-1520) p. 392

Fig. 263 Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* (Paris, Musée d'Orsay, 1863) p. 392

Fig. 264 « Atlanto figurato del pianto », dans Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale*, 1959 p. 395

Fig. 265 « Atlanto figurato del pianto », dans Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale*, 1959 p. 396

Fig. 266 André Martin, *Tarentate in Galatina* (Photographie, Italie, 1957) p. 402

Fig. 267 André Martin, *Tarentate in Galatina* (Photographie, Italie, 1957) p. 402

Fig. 268 Franco Pinna, *Ruoti* (Photographie, Italie, 1956) p. 404

Fig. 269 Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma* (Photogramme, Italie, 1962) p. 404

Fig. 270 Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma* (Photogramme, Italie, 1962) p. 404

Fig. 271 Philippe Garrel, *Les Enfants désaccordés* (Photogramme, France, 1964) p. 414

Fig. 272 Philippe Garrel, *Les Enfants désaccordés* (Photogramme, France, 1964) p. 414

Fig. 273 Patrick Deval, *Acéphale* (Photogramme, France, 1968) p. 415

Fig. 274 Patrick Deval, *Acéphale* (Photogramme, France, 1968) p. 415

Fig. 275 Rainer W. Fassbinder, *Les Dieux de la Peste* (Photogramme, RFA, 1970) p. 416

Fig. 276 Rainer W. Fassbinder, *Les Dieux de la Peste* (Photogramme, RFA, 1970) p. 416

Fig. 277 Patrick Deval, *Acéphale* (Photogramme, France, 1968) p. 419

Fig. 278 Patrick Deval, *Acéphale* (Photogramme, France, 1968) p. 419

Fig. 279 Jacques-Louis David, *La Mort de Marat* (Bruxelles, Musées Royaux, 1793) p. 422

Fig. 280 Anne-Louis Girodet, *Pietà* (Montesquieu-Volvestre, Église Saint-Victor, 1789) p. 422

Fig. 281 Patrick Deval, *Acéphale* (Photogramme, France, 1968) p. 425

Fig. 282 Patrick Deval, *Acéphale* (Photogramme, France, 1968) p. 425

Fig. 283 Pablo Picasso, *Guernica* (Madrid, Musée Reina Sofia, 1937) [détail] p. 431

Fig. 284 Enlumineur anonyme, *Le Déluge* (*Apocalypse de Saint-Sever*, Paris, BNF, XI^e^ siècle) p. 431

Fig. 285 Dora Maar, *Esquisse préparatoire pour Guernica* (Photographie, Paris, 1937) p. 433

Fig. 286 Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogramme, France, 1975) p. 435

Fig. 287 Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogramme, France, 1975) p. 435

Fig. 288 Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogramme, France, 1975) p. 435

Fig. 289 Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogramme, France, 1975) p. 435

Fig. 290 Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogramme, France, 1975) p. 435

Fig. 291 Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogramme, France, 1975) p. 435

Fig. 292 Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogramme, France, 1975) p. 437

Fig. 293 Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogramme, France, 1975) p. 437

Fig. 294 Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogramme, France, 1975) p. 437

Fig. 295 Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogramme, France, 1975) p. 437

Fig. 296 Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogramme, France, 1975) p. 437

Fig. 297 Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogramme, France, 1975) p. 437

Fig. 298 John Heartfield, *La Croix n'était pas assez lourde* (Photomontage, Allemagne, 1933) p. 438

Fig. 299 Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogramme, France, 1975) p. 438

Fig. 300 Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogramme, France, 1975) p. 438

Fig. 301 Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogramme, France, 1975) p. 439

Fig. 302 Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogramme, France, 1975) p. 439

Fig. 303 Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogramme, France, 1975) p. 439

Fig. 304 Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogramme, France, 1975) p. 439

Fig. 305 Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogramme, France, 1975) p. 440
Fig. 306 Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogramme, France, 1975) p. 440
Fig. 307 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogramme, Italie, 1966) p. 447
Fig. 308 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogramme, Italie, 1966) p. 447
Fig. 309 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogramme, Italie, 1966) p. 447
Fig. 310 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogramme, Italie, 1966) p. 447
Fig. 311 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogramme, Italie, 1966) p. 448
Fig. 312 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogramme, Italie, 1966) p. 448
Fig. 313 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogramme, Italie, 1966) p. 448
Fig. 314 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogramme, Italie, 1966) p. 448
Fig. 315 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogramme, Italie, 1966) p. 449
Fig. 316 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogramme, Italie, 1966) p. 449
Fig. 317 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogramme, Italie, 1966) p. 449
Fig. 318 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogramme, Italie, 1966) p. 449
Fig. 319 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogramme, Italie, 1966) p. 449
Fig. 320 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogramme, Italie, 1966) p. 449
Fig. 321 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogramme, Italie, 1966) p. 451
Fig. 322 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogramme, Italie, 1966) p. 451
FIg. 323 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* (Photogramme, Italie, 1966) p. 451
Fig. 324 Fernando Arrabal, *Viva la muerte* (Photogramme, France, 1971) p. 456
Fig. 325 Fernando Arrabal, *Viva la muerte* (Photogramme, France, 1971) p. 456
Fig. 326 Fernando Arrabal, *Viva la muerte* (Photogramme, France, 1971) p. 456
Fig. 327 Fernando Arrabal, *Viva la muerte* (Photogramme, France, 1971) p. 456
Fig. 328 Fernando Arrabal, *Viva la muerte* (Photogramme, France, 1971) p. 457
Fig. 329 Fernando Arrabal, *Viva la muerte* (Photogramme, France, 1971) p. 457
Fig. 330 Fernando Arrabal, *Viva la muerte* (Photogramme, France, 1971) p. 457
Fig. 331 Fernando Arrabal, *Viva la muerte* (Photogramme, France, 1971) p. 457
Fig. 332 Fernando Arrabal, *Viva la muerte* (Photogramme, France, 1971) p. 458
Fig. 333 Fernando Arrabal, *Viva la muerte* (Photogramme, France, 1971) p. 458
Fig. 334 Fernando Arrabal, *Viva la muerte* (Photogramme, France, 1971) p. 460

Fig. 335 Fernando Arrabal, *Viva la muerte* (Photogramme, France, 1971) p. 460

Fig. 336 Fernando Arrabal, *Viva la muerte* (Photogramme, France, 1971) p. 460

Fig. 337 Fernando Arrabal, *Viva la muerte* (Photogramme, France, 1971) p. 460

Fig. 338 Fernando Arrabal, *Viva la muerte* (Photogramme, France, 1971) p. 460

Fig. 339 Fernando Arrabal, *Viva la muerte* (Photogramme, France, 1971) p. 460

Fig. 340 Anonyme, *Ils s'en lavent les mains !* (Affiche, Hongrie, 1919) p. 461

Fig. 341 Adrien Barrière, *Comment voter contre le bolchevisme ?* (Affiche, France, 1919) p. 461

Fig. 342 H. Petit, *Contre les valets de Staline, votez national* (Affiche, France, 1934) p. 462

Fig. 343 Raoul Cabrol, *Contre ça ! Votez communiste !* (Affiche, France, 1936) p. 462

Fig. 344 Anonyme, *Durant la manifestation du 1er mai, des ouvriers manifestent leur soutien aux révolutionnaires soviétiques* (Photographie, France, 1919) p. 462

Fig. 345 Jules Grandjouan, *Ah ! ton couteau pour nous délivrer !* (Affiche, France, 1924) p. 462

Fig. 346 Charlie Chaplin, *Les Temps modernes* (Photogramme, USA, 1936) p. 463

Fig. 347 Ciné-Liberté, *Grèves d'occupation* (Photogramme, France, 1936) p. 463

Fig. 348 Sergueï M. Eisenstein, *Octobre* (Photogramme, URSS, 1927) p. 463

Fig. 349 Anonyme, *Un peloton simule l'exécution du "Christ de la colline des anges", près de Madrid* (Photographie, Espagne, 1936) p. 464

Fig. 350 Luis Buñuel, *La Voie lactée* (Photogramme, France, 1969) p. 464

Fig. 351 Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica* (Photogramme, France, 1975) p. 464

Fig. 352 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 468

Fig. 353 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 468

Fig. 354 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 470

Fig. 355 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 470

Fig. 356 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 470

Fig. 357 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 470

Fig. 358 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 470

Fig. 359 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 470

Fig. 360 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 470

Fig. 361 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 470

Fig. 362 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 472

Fig. 363 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 472

Fig. 364 Giotto, *Saint François recevant les stigmates* (Paris, Musée du Louvre, 1295-1297) p. 472

Fig. 365 Gentile da Fabriano, *Saint François recevant les stigmates* (Parme, Villa Magnani, 1415) p. 472

Fig. 366 Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (Photogramme, Italie, 1963) p. 484

Fig. 367 Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (Photogramme, Italie, 1963) p. 484

Fig. 368 Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (Photogramme, Italie, 1963) p. 484

Fig. 369 Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (Photogramme, Italie, 1963) p. 484

Fig. 370 Cecilia Mangini, *Être Femme* (Photogramme, Italie, 1965) p. 485

Fig. 371 Cecilia Mangini, *Être Femme* (Photogramme, Italie, 1965) p. 485

Fig. 372 Cecilia Mangini, *Être Femme* (Photogramme, Italie, 1965) p. 485

Fig. 373 Cecilia Mangini, *Être Femme* (Photogramme, Italie, 1965) p. 485

Fig. 374 Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera* (Photogramme, Portugal, 1963) p. 506

Fig. 375 Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera* (Photogramme, Portugal, 1963) p. 506

Fig. 376 Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera* (Photogramme, Portugal, 1963) p. 506

Fig. 377 Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera* (Photogramme, Portugal, 1963) p. 506

Fig. 378 Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera* (Photogramme, Portugal, 1963) p. 507

Fig. 379 Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera* (Photogramme, Portugal, 1963) p. 507

Fig. 380 Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera* (Photogramme, Portugal, 1963) p. 507

Fig. 381 Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera* (Photogramme, Portugal, 1963) p. 507

Fig. 382 Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera* (Photogramme, Portugal, 1963) p. 507

Fig. 383 Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera* (Photogramme, Portugal, 1963) p. 507

Fig. 384 Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera* (Photogramme, Portugal, 1963) p. 510

Fig. 385 Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera* (Photogramme, Portugal, 1963) p. 510

Fig. 386 Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera* (Photogramme, Portugal, 1963) p. 510

Fig. 387 Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera* (Photogramme, Portugal, 1963) p. 510

Fig. 388 Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera* (Photogramme, Portugal, 1963) p. 510

Fig. 389 Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera* (Photogramme, Portugal, 1963) p. 510

Fig. 390 Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera* (Photogramme, Portugal, 1963) p. 511

Fig. 391 Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera* (Photogramme, Portugal, 1963) p. 511

Fig. 392 Rainer W. Fassbinder, *Berlin Alexanderplatz* (Photogramme, RFA, 1980) p. 512

Fig. 393 Rainer W. Fassbinder, *Berlin Alexanderplatz* (Photogramme, RFA, 1980) p. 512

Fig. 394 Philippe Garrel, *Le Lit de la Vierge* (Photogramme, France, 1969) p. 532
Fig. 395 Philippe Garrel, *Le Lit de la Vierge* (Photogramme, France, 1969) p. 532
Fig. 396 Philippe Garrel, *Le Lit de la Vierge* (Photogramme, France, 1969) p. 532
Fig. 397 Philippe Garrel, *Le Lit de la Vierge* (Photogramme, France, 1969) p. 532
Fig. 398 Philippe Garrel, *Le Lit de la Vierge* (Photogramme, France, 1969) p. 534
Fig. 399 Philippe Garrel, *Le Lit de la Vierge* (Photogramme, France, 1969) p. 534
Fig. 400 Francisco de Goya, *Les Désastres de la guerre 1*, *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer* (Madrid, Musée du Prado, 1810-1815) p. 536
Fig. 401 Philippe Garrel, *Le Lit de la Vierge* (Photogramme, France, 1969) p. 536
Fig. 402 Philippe Garrel, *Le Lit de la Vierge* (Photogramme, France, 1969) p. 536
Fig. 403 Francisco de Goya, *Les Désastres de la guerre 21*, *Será lo mismo* (Madrid, Musée du Prado, 1810-1815) p. 536
Fig. 404 Francisco de Goya, *Les Désastres de la guerre 26*, *No se puede mirar* (Madrid, Musée du Prado, 1810-1815) p. 536
Fig. 405 Philippe Garrel, *Le Lit de la Vierge* (Photogramme, France, 1969) p. 536
Fig. 406 Philippe Garrel, *Le Lit de la Vierge* (Photogramme, France, 1969) p. 536
Fig. 407 Francisco de Goya, *Les Désastres de la guerre 62*, *Las camas de la muerte* (Madrid, Musée du Prado, 1810-1815) p. 536
Fig. 408 Francisco de Goya, *Les Désastres de la guerre 65*, *Qué alboroto es este ?* (Madrid, Musée du Prado, 1810-1815) p. 536
Fig. 409 Philippe Garrel, *Le Lit de la Vierge* (Photogramme, France, 1969) p. 536
Fig. 410 Francisco de Goya, *Tres de Mayo* (Madrid, Musée du Prado, 1814) p. 537
Fig. 411 Francisco de Goya, *Tres de Mayo* (Madrid, Musée du Prado, 1814) [détail] p. 537
Fig. 412 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 557
Fig. 413 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 557
Fig. 414 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 557
Fig. 415 Pier Paolo Pasolini, *L'Évangile selon Matthieu* (Photogramme, Italie, 1964) p. 557
Fig. 416 Miklós Jancsó, *Cantate* (Photogramme, Hongrie, 1963) p. 572
Fig. 417 Miklós Jancsó, *Cantate* (Photogramme, Hongrie, 1963) p. 572
Fig. 418 Miklós Jancsó, *Mon chemin* (Photogramme, Hongrie, 1965) p. 573
Fig. 419 Miklós Jancsó, *Mon chemin* (Photogramme, Hongrie, 1965) p. 573

Fig. 420 Miklós Jancsó, *Mon chemin* (Photogramme, Hongrie, 1965) p. 573
Fig. 421 Miklós Jancsó, *Mon chemin* (Photogramme, Hongrie, 1965) p. 573
Fig. 422 Miklós Jancsó, *Mon chemin* (Photogramme, Hongrie, 1965) p. 573
Fig. 423 Miklós Jancsó, *Mon chemin* (Photogramme, Hongrie, 1965) p. 573
Fig. 424 Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 579
Fig. 425 Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 579
Fig. 426 Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 579
Fig. 427 Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 579
Fig. 428 Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 579
Fig. 429 Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 579
Fig. 430 Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 580
Fig. 431 Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 580
Fig. 432 Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 580
Fig. 433 Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 580
Fig. 434 Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 581
Fig. 435 Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 581
Fig. 436 Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 581
Fig. 437 Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 581
Fig. 438 Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 586
Fig. 439 Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 586
Fig. 440 Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 586
Fig. 441 Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 586
Fig. 442 Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 586
Fig. 443 Miklós Jancsó, *Ah ! ça ira* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 586
Fig. 444 Imre Gyöngyössy, *Pâques fleuries* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 592
Fig. 445 Imre Gyöngyössy, *Pâques fleuries* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 592
Fig. 446 Imre Gyöngyössy, *Pâques fleuries* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 592
Fig. 447 Imre Gyöngyössy, *Pâques fleuries* (Photogramme, Hongrie, 1969) p. 592
Fig. 448 Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogramme, Hongrie, 1971) p. 594
Fig. 449 Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogramme, Hongrie, 1971) p. 594

Fig. 450 Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogramme, Hongrie, 1971) p. 594
Fig. 451 Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogramme, Hongrie, 1971) p. 594
Fig. 452 Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogramme, Hongrie, 1971) p. 594
Fig. 453 Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogramme, Hongrie, 1971) p. 594
Fig. 454 Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogramme, Hongrie, 1971) p. 595
Fig. 455 Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogramme, Hongrie, 1971) p. 595
Fig. 456 Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogramme, Hongrie, 1971) p. 595
Fig. 457 Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogramme, Hongrie, 1971) p. 595
Fig. 458 Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogramme, Hongrie, 1971) p. 596
Fig. 459 Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogramme, Hongrie, 1971) p. 596
Fig. 460 Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogramme, Hongrie, 1971) p. 596
Fig. 461 Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogramme, Hongrie, 1971) p. 596
Fig. 462 Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogramme, Hongrie, 1971) p. 597
Fig. 463 Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogramme, Hongrie, 1971) p. 597
Fig. 464 Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogramme, Hongrie, 1971) p. 597
Fig. 465 Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogramme, Hongrie, 1971) p. 597
Fig. 466 Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogramme, Hongrie, 1971) p. 598
Fig. 467 Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogramme, Hongrie, 1971) p. 598
Fig. 468 Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogramme, Hongrie, 1971) p. 598
Fig. 469 Miklós Jancsó, *Agnus Dei* (Photogramme, Hongrie, 1971) p. 598
Fig. 470 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 602
Fig. 471 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 602
Fig. 472 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 602
Fig. 473 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 602
Fig. 474 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 604
Fig. 475 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 604
Fig. 476 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 604
Fig. 477 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 604
Fig. 478 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 604
Fig. 479 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 604

Fig. 480 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 606
Fig. 481 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 606
Fig. 482 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 606
Fig. 483 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 606
Fig. 484 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 606
Fig. 485 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 606
Fig. 486 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 607
Fig. 487 Miklós Jancsó, *Psaume rouge* (Photogramme, Hongrie, 1972) p. 607
Fig. 488 Pier Paolo Pasolini, *Théorème* (Photogramme, Italie, 1968) p. 618
Fig. 489 Pier Paolo Pasolini, *Théorème* (Photogramme, Italie, 1968) p. 618
Fig. 490 Pier Paolo Pasolini, *Théorème* (Photogramme, Italie, 1968) p. 620
Fig. 491 Pier Paolo Pasolini, *Théorème* (Photogramme, Italie, 1968) p. 620
Fig. 492 Pier Paolo Pasolini, *Porcherie* (Photogramme, Italie, 1969) p. 621
Fig. 493 Pier Paolo Pasolini, *Porcherie* (Photogramme, Italie, 1969) p. 621
Fig. 494 Pier Paolo Pasolini, *Porcherie* (Photogramme, Italie, 1969) p. 621
Fig. 495 Pier Paolo Pasolini, *Porcherie* (Photogramme, Italie, 1969) p. 621
Fig. 496 Pier Paolo Pasolini, *Porcherie* (Photogramme, Italie, 1969) p. 623
Fig. 497 Pier Paolo Pasolini, *Porcherie* (Photogramme, Italie, 1969) p. 623
Fig. 498 Pier Paolo Pasolini, *Porcherie* (Photogramme, Italie, 1969) p. 623
Fig. 499 Pier Paolo Pasolini, *Porcherie* (Photogramme, Italie, 1969) p. 623
Fig. 500 Pier Paolo Pasolini, *Salò ou les 120 Journées de Sodome* (Photogramme, Italie, 1975) p. 624
Fig. 501 Pier Paolo Pasolini, *Salò ou les 120 Journées de Sodome* (Photogramme, Italie, 1975) p. 624
Fig. 502 Pier Paolo Pasolini, *Salò ou les 120 Journées de Sodome* (Photogramme, Italie, 1975) p. 624
Fig. 503 Pier Paolo Pasolini, *Salò ou les 120 Journées de Sodome* (Photogramme, Italie, 1975) p. 624
Fig. 504 Antenne 2, *Dix de der* (Entretien entre P. Bouvard et P. P. Pasolini, France, 1975) p. 625
Fig. 505 Antenne 2, *Dix de der* (Entretien entre P. Bouvard et P. P. Pasolini, France, 1975) p. 625

INDEX DES NOMS PROPRES

A

ADORNO Theodor W. – 12, 45, 74
AGAMBEN Giorgio – 12, 32, 36-38, 48, 73, 125-127, 129, 283, 288, 436, 489, 611
AGEE James – 336
ALBERT-LLORCA Marlène – 574
ALEXANDRE VII (pape) – 257
ALIGHIERI Dante – 12, 108, 114
ALTHUSSER Louis – 31
ANDERS Günther – 47, 485, 490-491, 521-529, 531, 540, 561-564, 631
ANDERSON Perry – 71, 284
ANGELÓPOULOS Theódoros – 630
ARASSE Daniel – 106, 459
ARENDT Hannah – 46, 489, 501-502, 527, 560, 579
ARNOLD Jack – 34
ARRABAL Fernando – 26, 434-441, 444-445, 455-465, 466, 468, 474, 615
AUERBACH Erich – 253-254
AUGUSTIN (saint) – 193-194, 453, 546

B

BACH Jean-Sébastien – 65
BACKÈS-CLÉMENT Catherine – 47
BALANDIER Georges – 336
BALÁZS Béla – 569
BALIBAR Étienne – 554
BALZAC (DE) Honoré – 84, 280, 418
BANDINELLI Baccio – 149
BARA Joseph – 39
BARBUSSE Henri – 584-585
BARTHES Roland – 125
BARTÓK Béla – 571
BASILE DE CÉSARÉE (saint) – 169
BASSANI Giorgio – 212, 269
BASTIAN Adolf – 382
BATAILLE Georges – 424-425, 430-433
BAUDELAIRE Charles – 75, 483
BAUDOUIN Ier (roi des Belges) – 234
BAUSANI Alessandro – 362
BECKETT Samuel – 481
BELO Fernando – 277
BELTING Hans – 36, 242, 427
BENSAÏD Daniel – 609, 633
BÉRENGER DE TOURS – 453
BERLUSCONI Silvio – 464
BERNIN (LE) (Gian Lorenzo Bernini, dit) – 257-260, 261
BERTOLUCCI Bernardo – 234, 361, 533
BENJAMIN Walter – 17, 24, 43, 68, 72-84, 86, 88, 97, 116-122, 124-126, 128-129, 133, 164, 201, 217-220, 222, 226, 230, 278, 322, 390, 403, 421, 489-490, 525, 527, 559, 561-564, 570, 590, 616
BETTI Laura – 618
BEUGNET Martine – 458
BINI Alfredo – 54
BINOCHE Bertrand – 614
BIRÓ Yvette – 570, 599

BLOCH Ernst – 49, 181-182, 191, 195-196, 198, 215, 248, 280, 296-297, 316, 323, 355, 513-514, 554, 557, 590
BLOK Alexandre – 359
BLUMENBERG Hans – 610
BOAS Franz – 383-384
BÖCKLIN Arnold – 390
BOFF Clodovis – 229
BOFF Leonardo – 229
BÖHM Hans – 290-299, 303
BORGES Jorge Luis – 415
BOTTICELLI Sandro – 138, 144, 165, 398
BOUVARD Philippe – 625
BOWMAN Frank Paul – 474, 587-588
BRECHT Bertolt – 206-207
BREDEKAMP Horst – 134
BRELICH Angelo – 327, 543
BRETON André – 309
BRETON (LE) David – 62
BRIAND Aristide – 137
BRUNO Giordano – 145
BUBER Martin – 202, 589-590
BUÑUEL Luis – 171, 184-191, 466
BURCKHARDT Jacob – 546

C

CABET Étienne – 49, 171, 587, 590
CAILLOIS Roger – 337, 499-500
CAÏPHE (grand prêtre de Jérusalem) – 236, 238, 361
CALVEZ Jean-Yves – 515
CALVINO Italo – 204
CAMPANI Ermelinda M. – 48, 66
CAMUS Albert – 483
CARAVAGE (Michelangelo Merisi da Caravaggio, dit) – 155, 266
CARBONE Mario – 377
CARLYLE Thomas – 70, 84
CARPEAUX Jean-Baptiste – 108
CARPITELLA Diego – 369, 372,
CASES Cesare – 549, 551
CASTRO Fidel – 223-224
CECCATTY (DE) René – 212
CENTANNI Monica – 159
CHAMBERLAIN Hugh – 137
CHAMPAIGNE (DE) Philippe – 101
CHAPLIN Charles – 463
CHARCOT Jean-Martin – 37, 38
CHAREIRE Isabelle – 442
CHARLES X (roi de France) – 114
CHE GUEVARA (Ernesto Guevara, dit) – 223-224, 277
CHENIQUE Bruno – 106
CHESNEAU Ernest – 152
CHEVÉ Charles-François – 476
CITTI Franco – 37, 222, 235, 255-256, 344, 622
CLARK Kenneth – 115
CLÉMENT IX (pape) – 257
CLÉMENTI Pierre – 98, 100, 103-104, 198, 532-533, 576, 620-625,
COHN Norman – 68, 294, 544, 546
COLOMBO Furio – 90
COMOLLI Jean-Louis – 469, 577
CONDOMINAS Laurent – 424
COPERNIC Nicolas – 490
COPPOLA Francis Ford – 242
CORTÁZAR Julio – 187
CONSTANTIN Ier (empereur romain) – 153, 175, 179

CORRÉARD Alexandre – 111
COURCELLES (DE) Dominique – 473, 606
COURNOT Michel – 366
CROCE Benedetto – 542
CROW Thomas – 421
CURNIER Jean-Paul – 16

D

DALÍ Salvador – 185, 460
DAMISCH Hubert – 33, 35-36, 146
DAMOUR Christophe – 242
DANEY Serge – 622
DANIELSON Nikolai – 84
DARC Mireille – 197
DARWIN Charles – 149, 158, 384
DAVID Jacques-Louis – 155, 162, 421-422, 612
DAVOLI Ninetto – 206, 222, 447-449, 451, 454-455, 623
DEAN Tacita – 22
DE BAECQUE Antoine – 20, 582
DEBORD Guy – 45, 489, 631
DE CERTEAU Michel – 326, 401
DELACAMPAGNE Christian – 626
DELACROIX Eugène – 113-114
DEL CASTAGNO Andrea – 29, 145
DELEUZE Gilles – 47, 442
DEL COSSA Francesco – 459
DEL FRA Lino – 347, 377
DELL'ARCA Niccolò – 397
DE MARTINO Ernesto – 24, 94, 327, 329-342, 346, 349, 351-353, 359, 362-365, 367-375, 379-380, 382-384, 386-395, 397-403, 405-408, 410-412, 420, 473, 480, 487-488, 490-494, 496, 497-503, 508, 511, 513, 515, 518-521, 523, 529, 537, 540-552, 558-559, 562, 564, 601, 612-614, 616
DE PALMA Brian – 37
DERRIDA Jacques – 25, 108
DESROCHE Henri – 180, 477-479, 587
DEVAL Patrick – 414, 417-419, 423-425, 429-430
DICKENS Charles – 84
DIDI-HUBERMAN Georges – 12, 14, 17-18, 23, 25, 38, 62, 99, 121, 133, 135, 154, 165, 251, 340, 360, 386, 405, 466, 626
DIX Otto – 307-308
DONATELLO (Donato di Niccolò di Betto Bardi, dit) – 147, 157
DORIOT Jacques – 464
DOSTOÏEVSKI Fiodor Mikhaïlovitch – 267, 590
DOVJENKO Alexandre – 361
DREYER Carl Theodor – 37
DUCCIO (DI) Agostino – 147-148
DUFLOT Jean – 250, 625
DÜRER Albrecht – 29, 141-144, 153-154, 313
DUROY DE CHAUMAREYS Hugues – 110
DURKHEIM Émile – 81

E

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch – 113-114, 154, 358-361, 405, 463
ELIADE Mircea – 63-64, 66, 96, 192, 262, 545
ELIAS Norbert – 601
ESCHYLE – 398
ESPOSITO Roberto – 433

ESQUIROS Alphonse – 476, 588
ESTÈVE Michel – 576
ENGELS Friedrich – 46, 84-86, 90, 172, 175-182, 184, 188, 191, 198, 200, 248, 273, 279, 294-297, 323, 355-356, 362-363, 469, 477-480, 540, 547, 553, 563, 585, 588-589, 600
ETCHOUVENKO Evgueni – 274

F

FABRE Daniel – 336
FABRIANO (DA) Gentile – 471
FAETA Francesco – 399
FALQUE Emmanuel – 452
FANON Frantz – 246, 336
FAROLFI Franco – 15, 21, 61-62
FASSBINDER Rainer Werner – 26, 190, 280-289, 291-294, 297, 299, 301-302, 311, 317, 415, 418, 423, 425, 429, 512, 614
FAULKNER William – 336
FERRANTI Gastone – 268
FLORE (DE) Joachim – 181
FORTINI Franco – 52, 251
FOUCAULT Michel – 442
FOURIER Charles – 84, 587, 590
FRANCO Francisco – 274-275, 432, 434-436, 438-440, 456, 465, 559
FRANÇOIS D'ASSISE (saint) – 192, 213, 300, 473
FRANKLIN Benjamin – 391
FRAZER James Georges – 63
FREUD Sigmund – 33, 36, 218, 500
FRITZ Joss – 294, 303
FRYE Brian – 21-22
FUCHS Eduard – 119
FUENTES Carlos – 187
FUKUYAMA Francis – 632
FURET François – 609

G

GALLINI Clara – 369, 374
GALLUZZI Francesco – 252
GANDIN Michele – 37
GARAUDY Roger – 514
GARREL Phillipe – 26, 171, 197-199, 413, 416-417, 419, 423, 425, 429, 532-535, 536, 538-539
GAUCHET Marcel – 95
GENEVIÈVE (sainte) – 21
GÉRARD Fabien S. – 339
GÉRICAULT Théodore – 102-103, 106-115
GERŐ Ernő – 570
GHELARDI Maurizio – 152, 393
GHIRLANDAIO Domenico – 149, 397
GIANNI (DI) Luigi – 370-371, 377, 379
GILARDI Ando – 374, 379
GINSBERG Allen – 274
GINZBURG Carlo – 38-39, 149, 154, 162, 421, 431-433, 611-612
GIOTTO (Ambrogiotto di Bondone, dit) – 148, 163, 252, 300, 361, 397, 471
GIOVANNI (DI) Bertoldo – 146, 399
GIRARD René – 505, 530-531
GIRODET Anne-Louis – 422
GODARD Jean-Luc – 121, 197, 234
GOETHE (VON) Johann Wolfgang – 173
GOLDMANN Lucien – 193-195
GOMBRICH Ernst Hans – 142, 153, 157, 159, 382-383

GOYA Y LUCIENTES (DE) Francisco – 537-538, 605
GRANDJOUAN Jules – 463
GRAMSCI Antonio – 12, 71, 86, 192, 219, 227, 273, 322-325, 329-330, 338, 341, 348, 352, 364, 388, 402, 405, 498, 542, 559, 561, 599, 602
GROSZ George – 307
GRUNDMANN Roy – 287
GRÜNEWALD Matthias – 301-305, 307-311, 313-315, 317, 513
GUATTARI Félix – 47
GUTIÉRREZ Gustavo – 226, 444, 477, 558
GUTTUSO Renato – 269
GYÖNGYÖSSY Imre – 592

H

HABERMAS Jürgen – 74
HADRIEN (empereur romain) – 257, 259
HAGELSTEIN Maud – 158, 162
HAMPTON Fred – 291
HARTOG François – 631
HAVER Gianni – 461, 463
HAZAN Éric – 627
HEARTFIELD John – 438, 440
HEGEL Georg Wilhelm Friedrich – 75-76, 175, 356, 363, 610, 612-613
HEINE Henrich – 354
HEISIG Bernhard – 314
HERNÁDI Gyula – 578, 599
HÉRODE (tétrarque de Galilée) – 35, 184
HÉRODIADE – 35
HERVIEU-LÉGER Danièle – 442
HESS Moses – 355, 587
HITCHCOCK Alfred – 37
HITLER Adolf – 270, 434, 438, 547
HOLBEIN Hans – 101, 240, 267
HOBBES Thomas – 162, 611
HOBSBAWM Eric – 224, 628
HORKHEIMER Max – 45, 74
HORTHY Miklós – 592-594
HOUCKE Anne-Violaine – 214
HOUSSAYE Henry – 103
HUGO Victor – 567
HÜTT Wolfgang – 304, 313
HUYSMANS Joris-Karl – 305-307

I

IRAZOQUI Enrique – 274

J

JAMESON Fredric – 254
JANCSÓ Miklós – 26, 444-445, 467-470, 473-475, 565, 567-578, 580-581, 584-585, 592, 597-600, 603, 605, 615, 630
JEAN (saint) – 452
JEAN XXIII (pape) – 208-209, 212-213, 225, 271, 277, 445, 513
JEAN-BAPTISTE (saint) – 35, 101, 275, 303-304, 556
JEANCOLAS Jean-Pierre – 571
JEWSIEWICKI Bogumil – 247
JORES Arthur – 514
JOSEPH (saint) – 184
JOUBERT-LAURENCIN Hervé – 99, 123, 125, 257, 261
JUNG Carl Gustav – 156

K

KÁDÁR János – 570
KAUTSKY Karl – 180-182, 323, 362, 585
KEPLER Johannes – 490
KEUCHEYAN Razmig – 628
KITCHENER (LORD) Horatio Herbert – 154
KHROUTCHEV Nikita – 203-204, 209, 223
KLEE Paul – 527
KRIEGE Hermann – 479-480, 589
KRISTEVA Julia – 109
KOSELLECK Reinhart – 630-631
KUN Béla – 570, 592

L

LACOUE-LABARTHE Philippe – 108
LA CROIX (DE) Jean – 186
LAMENNAIS (DE) Félicité Robert – 49, 477-478, 480, 588
LAMPRECHT Karl – 158
LANDAUER Gustav – 80
LANTERNARI Vittorio – 327, 334, 338, 342, 353
LAPLANTINE François – 17
LARDEAU Yann – 280, 282, 288
LARGILLIÈRE (DE) Nicolas – 106
LAS CASAS (DE) Bartholomé – 226-227
LA TOUR (DE) Georges – 20
LA TOURETTE (DE) Gilles – 38
LAWRENCE David Herbert – 389
LAZAR Marko – 576
LAZZARETTI Davide – 323-324
LÉAUD Jean-Pierre – 98
LECOMTE-VERNET Émile – 108
LEFEBVRE Henri – 87
LEIRIS Michel – 336
LÉNINE Vladimir Ilitch – 119, 224, 272, 356
LEPELETIER DE SAINT-FARGEAU Louis-Michel – 39
LEROUX Pierre – 84
LEVI Carlo – 321, 332, 368, 556
LÉVI-STRAUSS Claude – 319
LÉVY-BRUHL Lucien – 63
LICHT Fred – 538
LIZZANI Carlo – 222, 234
LONGHI Roberto – 102, 252, 266
LORENZETTI Pietro – 299
LOUIS XVIII – 110, 114
LÖWITH Karl – 546-547, 553, 610, 614
LÖWY Michael – 72, 75-76, 81-82, 84-85, 87, 90, 92-97, 118, 173-175, 200-201, 225, 230, 232, 276, 297, 354, 516, 590, 613, 617
LUBAC (DE) Henri – 215
LUC (saint) – 574
LUKÁCS Georg – 48, 79-80, 86, 590-591
LUMUMBA Patrice – 171, 233-234, 236-237, 242-247
LUTHER Martin – 130, 135-136, 295-296
LUXEMBURG Rosa – 72, 86, 178-180, 182, 188, 194-195, 274-275, 279, 600

M

MAAR Dora – 433
MACCIOCCHI Maria Antonietta – 207, 212, 366
MACÉ Marielle – 60
MAÏAKOVSKI Vladimir – 358
MANET Édouard – 33, 145, 152, 159-160, 393

MANGINI Cecilia – 342-349, 352
MANTEGNA Andrea – 101, 141, 143, 153, 265-267, 288
MARAT Jean-Paul – 39, 155, 421, 582, 612
MARCUSE Herbert – 24, 45, 47, 86, 217-218, 422, 528, 631
MAREY Étienne-Jules – 38
MARIE-MADELEINE (sainte) – 146, 148-149, 240-241, 291, 298-301, 303, 309, 399, 534
MARIN Louis – 34
MARTIN André – 402
MARX Karl – 12, 26, 46, 48-49, 54, 58, 84-86, 93, 116, 119, 172, 176, 180, 183-184, 193-194, 197, 200, 215, 219, 224, 231, 278, 284, 291, 296, 328, 354-356, 362-363, 367, 477-480, 487, 516, 525-527, 540, 542, 544-545, 547-549, 551, 553-555, 563-565, 587-591, 602, 612-613
MASACCIO (Tommaso di Guivanni Cassai, dit) – 102, 252, 266, 404
MASOLINO (Tommaso di Cristoforo Fini, dit) – 252
MASSENZIO Marcelo – 387
MAURER Georg – 85
MAUSS Marcel – 397
MAYEUR Jean-Marie – 208
MAZZONI Guido – 397
MEILLASSOUX Claude – 381
MELANCHTHON Philippe – 136
MERLEAU-PONTY Maurice – 413
MERLIO Gilbert – 84
MÉTRAUX Alfred – 336
METZ Johann Baptist – 24, 216-222, 278, 422, 513
MICHAUD Philippe-Alain – 255-257, 262, 344
MICHEL Louise – 72, 587
MICHELET Jules – 112
MINGOZZI Gianfranco – 369, 372, 374, 377
MOBUTU Joseph Désiré – 234
MOLTMANN Jürgen – 215, 543, 557
MONOD Jean-Claude – 545, 610
MONROE Marilyn – 486
MOONEY James – 328
MORE Thomas – 180-181
MÓRICZ Zsigmond – 568
MORIN Edgar – 89
MOSÈS Stéphane – 79
MOUNIER Emmanuel – 515-520, 523, 529-530, 540
MPOLO Maurice – 247
MÜNSTER Arno – 88
MÜNTZER Thomas – 49, 294-296, 316-317, 323, 355, 478
MUSSOLINI Benito – 10-11, 137, 163, 283, 434, 450
MUYBRIDGE Eadweard – 38

N

NAGY Dezső – 599
NAGY Imre – 569-570
NANCY Jean-Luc – 108
NAZE Alain – 74
NIETZSCHE Friedrich – 125, 432, 531, 624
NOVALIS (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg, dit) – 94-95

O

OKITO Joseph – 247
OLIVEIRA (DE) Manoel – 505-506, 509, 511, 532-533
OSHIMA Nagisa – 280
OSTHOFF Hermann – 29, 148
OTTO Rudolf – 51, 61
OVIDE – 398
OWEN Robert – 587, 590

P

PANDOLFI Mariella – 331
PANOFSKY Erwin – 34, 132, 151
PASCAL Blaise – 194
PASOLINI Pier Paolo – 9-18, 20-21, 23, 25-26, 30, 35, 37, 40, 42-43, 45-46, 48-68, 70-74, 76-77, 79, 82-84, 86, 89-97, 99-102, 104, 106, 108-110, 115, 117-120, 122-129, 164, 167, 171, 183-185, 188-189, 191, 200, 203, 205-208, 211-212, 214-215, 222-223, 225, 227, 234-235, 244, 249-257, 261-262, 264-269, 271-275, 277-283, 285-288, 297, 321-322, 324-325, 327-329, 332, 339-346, 348-350, 352, 354, 365-368, 377, 379-380, 382-383, 403-406, 420, 425, 434, 436, 444-448, 450, 454-455, 461, 465, 468-469, 474, 483-484, 486, 492, 494, 497-498, 505, 509, 511-512, 521, 528-529, 532-533, 535, 550, 552, 554-556, 559-562, 564, 567, 601, 605, 614-620, 622-626, 628, 630, 633
PAUL (saint) – 183, 473, 494, 602
PAUL VI (pape) – 214
PAULI Gustav – 152, 160
PÉGUY Charles – 273
PEREIRA DE QUEIRÓZ Maria Isaura – 325, 400
PETTAZZONI Raffaele – 326
PICASSO Pablo – 33, 309, 315, 430-431, 433, 438, 440
PIE XI (pape) – 137
PIE XII (pape) – 208
PIERRO Albino – 496
PINNA Franco – 340, 349, 352, 369, 374, 379, 397, 405
PISAPIA Jasmine – 375, 394, 398-399
PONCE PILATE – 236, 511
POSÈQ Avigdor W. G. – 153, 155
PREVE Constanzo – 26, 204, 628
PRIGENT Christian – 71, 89

Q

QUERINI Gino – 408
QUINET Edgar – 476

R

RAAB Kurt – 285
RABEN Peer – 285
RÁKOSI Mátyás – 569, 578
RAMPLEY Matthew – 133
RANCIÈRE Jacques – 508, 627
RANKE (VON) Leopold – 120
RAPHAËL (Raffaelo Sanzio, dit) – 33, 138, 165, 393
RATGEB Jörg – 303
RATZINGER Joseph – 229
REAGAN Ronald – 229, 627

RECHT Roland – 392
REFOULÉ François – 183
RENOIR Jean – 310
REYNOLDS Joshua – 149
RIBEIRO Pedro – 231
RICŒUR Paul – 61
RIVERA Diego – 361
ROCHA Glauber – 290, 325
ROCHE Denis – 16
RODRIGUES João Pedro – 34
ROSER Christoph – 301
ROSSELLINI Roberto – 206-207, 533
ROSSI Annabella – 369
ROSSO FIORENTINO (Giovanni Battista di Jacopo, dit) – 101
ROTH Wilhelm – 292
ROUCH Jean – 496
RUDRAUF Lucien – 113-114
RUMBLE Patrick – 254
RUSHDIE Salman – 254

S

SAINT-SIMON (Claude-Henri de Rouvroy, dit) – 49, 476, 587, 590
SARTRE Jean-Paul – 336, 366, 529-530, 629
SAVIGNY Henri – 111
SAYRE Robert – 82, 84, 87, 90-96, 297
SCHÉRER René – 67
SCHIRMER Gisela – 315
SCHLEGEL (VON) Karl Wilhelm Friedrich – 80, 95, 108
SCHLEGEL Jean-Louis – 231
SCHMITT Carl – 216, 545, 610
SCHOELL-GLASS Charlotte – 135, 137-138, 140, 142, 408, 410
SCHOLEM Gershom – 80
SCHOPENHAUER Arthur – 9
SCOB Édith – 189
SEDLMAYR Hans – 537
SEMON Richard – 156, 158
SÈVE Lucien – 613
SEVERI Carlo – 400-401
SIEREK Karl – 130-131, 135
SISMONDI (DE) Jean – 84
SITTE Willi – 311-313, 315, 317
SOREL Georges – 80
STALINE Joseph – 203-204, 209-210, 223, 357, 445, 450, 462, 469, 548, 569-570, 578, 586-600
STRESEMANN Gustav – 137
STRINDBERG August – 75
STRODE Woody – 233

T

TARKOVSKI Andreï – 18, 20, 22
TAUBES Jacob – 558
TEILHARD DE CHARDIN Pierre – 515, 530
TERRAY Emmanuel – 381
TERTULLIEN – 452
THATCHER Margaret – 627
TIECK Ludwig – 92
TOGLIATTI Palmiro – 71, 450-451, 454
TORRES Camilo – 228, 291
TOTÒ (Antonio De Curtis, dit) – 206, 447-449, 451, 454-455, 623
TRAVERSO Enzo – 72, 629
TREXLER Richard C. – 575
TRICCANI Ernesto – 377
TROTSKI Léon – 119, 272

TSHIBUMBA – 247
TÜBKE Werner – 315-317
TYLOR Edward Burnett – 384, 619

U

URBANI Brigitte – 270

V

VANCHERI Luc – 36, 41, 101, 307-308, 310
VAN MIERIS Willem – 37
VERT Xavier – 40, 101, 251, 253
VISCHER Robert – 409
VON BALTHASAR Hans Urs – 543

W

WARBURG Aby – 27, 29, 31-33, 38, 40, 113, 121, 129-165, 380, 382-388, 390-394, 397-400, 402-403, 405, 407-410, 412, 421-422, 490-491, 612, 616
WARNKE Martin – 150
WEBER Max – 84, 92-95, 174, 296, 590, 613
WEITLING Wilhelm – 478-480, 587
WELLES Orson – 253, 264
WHITFORD Kelly – 260
WINCKELMANN Johann Joachim – 29
WIND Edgar – 149
WINLING Raymond – 180
WITTKOWER Rudolf – 260
WRIGHT Orville et Wilbur – 391
WRIGHT Richard – 336

Y

YANNE Jean – 197

Z

ZAVATTINI Arturo – 374
ZERVOS Christian – 309
ZURLINI Valerio – 26, 171, 233-235, 237, 240, 242-243, 247-248

INDEX DES FILMS

A

Accattone (P. P. PASOLINI, 1961) – 37, 65, 250, 252, 254-257, 260-269, 339, 343-345, 404, 455, 535, 623
Acéphale (P. DEVAL, 1968) – 414, 417, 420, 423, 428, 430
L'Âge d'Or (L. BUÑUEL, 1930) – 184, 186
Agnus Dei (M. JANCSÓ, 1971) – 576, 592-593, 596-598, 600
Ah ! ça ira (M. JANCSÓ, 1969) – 467, 576-577, 581, 587, 591-592, 596-598, 600, 607
All'Armi, Siam Fascisti (C. MANGINI, 1962) – 349
Les Amants réguliers (P. GARREL, 2005) – 199
L'Amour est plus froid que la mort (R. W. FASSBINDER, 1969) – 415
Antonio Das Mortes (G. ROCHA, 1969) – 290
L'Arbre de Guernica (F. ARRABAL, 1975) – 434, 437-438, 457, 465-466
Arsenal (A. DOVJENKO, 1926) – 361
Assis à sa droite (V. ZURLINI, 1968) – 26, 171, 233-234, 247

B

Berlin Alexanderplatz (R. W. FASSBINDER,1980) – 287-288, 512

C

Cantate (M. JANCSÓ, 1963) – 571
Le Charme discret de la bourgeoisie (L. BUÑUEL, 1972) –187
Le Clochard (R. W. FASSBINDER,1965) – 285, 301
Le Chant des fossés (C. MANGINI, 1961) – 345-346
Le Cuirassé Potemkine (S. M. EISENSTEIN, 1925) – 113, 154, 358

D

Despair (R. W. FASSBINDER, 1978) – 286, 303
Les Dieux de la peste (R. W. FASSBINDER, 1970) – 283, 415, 418

E

Les Enfants désaccordés (P. GARREL, 1964) – 26, 197, 413, 417
L'Étrange créature du Lac Noir (J. ARNOLD, 1954) – 34
Étranger dans la ville (C. MANGINI, 1958) – 343
Être femme (C. MANGINI, 1965) – 349, 483-484, 511
L'Évangile selon Matthieu (P. P. PASOLINI, 1964) – 35, 77, 101, 124, 183-184, 269, 272, 274, 332, 340 343, 366-367, 377, 379, 405, 446, 509, 533, 535, 552, 555, 616, 618

F

Le Fantôme de la liberté (L. Buñuel, 1974) – 184

G

La Grande Illusion (J. Renoir, 1937) – 310
The Green Ray (T. Dean, 2001) – 22
La Grève (S. M. Eisenstein, 1925) – 358

H

Héraclite l'obscur (P. Deval, 1967) – 423-424

L

Lachrymae (B. Frye, 2000) – 21-22
Lamento funebre (M. Gandin, 1954) – 370, 379
Le Lit de la Vierge (P. Garrel, 1969) – 171, 197-198, 417, 532, 535, 539, 622

M

Magie lucanienne (L. di Gianni, 1958) – 370
Les Maîtres fous (J. Rouch, 1955) – 496
Mamma Roma (P. P. Pasolini, 1962) – 250, 264, 266-267, 288, 404, 455, 623, 535
Le Mariage de Maria Braun (R. W. Fassbinder, 1979) – 282
Marie pour mémoire (P. Garrel, 1967) – 198
Martha (R. W. Fassbinder, 1974) – 286
Meloterapia del Tarantismo (D. Carpitella, 1959) – 372
Le Messie (R. Rossellini, 1976) – 533
Mon chemin (M. Jancsó, 1964) – 572, 574
Mourir comme un homme (J. P. Rodrigues, 2009) – 34
Les Murs de Sana'a (P. P. Pasolini, 1971) – 76, 128,
Le Mystère du Printemps (M. de Oliveira, 1963) – 505-506, 511

N

Nostalghia (A. Tarkovski, 1983) – 18-19
Notes pour un film sur l'Inde (P. P. Pasolini, 1968) – 223
Novecento (B. Bertolucci, 1976) – 361

O

Octobre (S. M. Eisenstein, 1927) – 463

P

La Pacifisata (M. Jancsó, 1970) – 576
Pâques fleuries (I. Gyöngyössy, 1969) – 592
Le Parrain III (F. F. Coppola, 1990) – 242
Partner (B. Bertolucci,1968) – 533
Porcherie (P. P. Pasolini, 1969) – 98, 104, 106, 115, 620-621, 623, 625
Psaume rouge (M. Jancsó, 1972) – 26, 444, 468-469, 471, 473, 565, 576, 580, 593, 597-598, 600, 604, 606-607
Psychose (A. Hitchcock, 1960) – 37

Q

Querelle (R. W. Fassbinder, 1982) – 285, 287

R

La Rage (P. P. Pasolini, 1963) – 212, 268, 328, 349-350, 484, 486, 511

Repérages en Palestine pour L'Évangile selon saint Matthieu (P. P. PASOLINI, 1965) – 272
Requiescant (C. LIZZANI, 1967) – 222
Le Révélateur (P. GARREL, 1968) – 198
La Ricotta (P. P. PASOLINI, 1963) – 40, 101, 234, 250-253, 264-267, 288, 455, 505, 535, 617, 623
Rouges et Blancs (M. JANCSÓ, 1967) – 571, 576

S

Salò ou les 120 Journées de Sodome (P. P. PASOLINI, 1975) – 624
Les Sans-espoir (M. JANCSÓ, 1965) – 576
La Séquence de la fleur de papier (P. P. PASOLINI, 1969) – 234
Silence et cri (M. JANCSÓ, 1968) – 571, 576, 592
Simon du désert (L. BUÑUEL, 1964) – 185
Sirokkó (M. JANCSÓ, 1969) – 576
Stendalì, suonano ancora (C. MANGINI, 1959) – 346

T

La Taranta (G. MINGOZZI, 1962) – 372
Les Temps modernes (C. CHAPLIN, 1936) – 463
Théorème (P. P. PASOLINI, 1968) – 618, 620-621

U

Uccellacci e Uccellini (P. P. PASOLINI, 1966) – 203, 205, 213, 223, 365, 444-446, 455, 616, 618, 620-621

V

Viridiana (L. BUÑUEL, 1961) – 187-188
Viva la muerte (F. ARRABAL, 1970) – 26, 444, 455, 457, 466
La Voie lactée (L. BUÑUEL, 1968) – 171, 185-187, 466
Le Voyage à Niklashausen (R. W. FASSBINDER, 1970) – 26, 290-292, 297, 303, 317

W

Weekend (J.-L. GODARD, 1967) – 196