



Mantegna, *Le Christ mort* ; Piero della Francesca, *La Crucifixion* ; Francis Bacon, *Trois études pour une crucifixion*.
(Panneau latéral)

CRUCIFIXIONS EN TRIPTYQUES (SUR L'IMAGE DU CRUCIFIÉ DANS QUELQUES EXTRAITS D'ŒUVRES DE MALAPARTE ET DE PASOLINI)

Parcourant les allées de la rétrospective du peintre Francis Bacon, proposée au Centre Georges Pompidou en cet été 1996, je laisse mon esprit librement associer à la saisissante métamorphose du Crucifié de Cimabue¹ en carcasse d'abattoir, d'autres représentations de la crucifixion qui alors me reviennent en mémoire.

« Les relents du sang humain me sourient » disait le peintre anglais, se plaisant à citer Eschyle, alliant les références à la tragédie grecque aux thèmes de la crucifixion et de la boucherie.

A ses débuts, dans l'entre-deux-guerres, Bacon se situe dans une mouvance de peintres britanniques qui s'engagent dans le retour à l'iconographie religieuse et c'est, par la suite, plus précisément le fameux triptyque sur fond orange *Trois études de personnages au pied d'une crucifixion* peint en 1944 et présenté en avril 1945 qui hisse le peintre sur le devant de la scène artistique londonienne, et cela en un temps qui est encore le cœur du désastre mondial.

Les Erinyes à l'aveugle férocité, situées au pied d'une croix ici non représentée, témoins sauvages et innommables semblent prêtes à fondre comme des oiseaux carnassiers et hurlent d'une bouche hérissée de dents. L'athée Bacon refusait de donner tout sens religieux à ses œuvres. Les crucifixions représentées ou suggérées tout au long de son œuvre sont « une crucifixion » ; non pas la mise à mort du Dieu vivant mais plutôt,

¹ Panneau latéral du triptyque de 1962, *Trois études pour une crucifixion*. Il s'agit d'une *Crucifixion* de Cimabue inversée. On devine une tête et une bouche ouverte au bas de la croix.

ce qui intéressait Bacon, un thème graphique, une représentation de la verticalité et la figuration de la douleur extrême. Le quartier de viande, récurrence de son œuvre comme le cri, indéfinissable morceau de dépouille entre l'humain et l'animal, désacralise le thème religieux de la façon la plus crue mais privilégie la présence de la mort sans cesse à l'œuvre dans la chair. Cette utilisation très personnelle de la crucifixion, généralement mise en valeur par le dispositif du triptyque, fût-elle implacablement contraire à toute idée de sainteté ou de transcendance (comme c'est le cas du triptyque de 1962 déjà mentionné) se rattache pourtant à toute une tradition iconographique sacrée ; le triptyque et plus généralement le polyptyque y sont des structures fréquemment utilisées pour donner toute sa dimension à la scène de la mort du Christ. Ce qui relie Bacon à l'art sacré et par exemple au poignant retable d'Isenheim de Grünewald où se crispent vers le ciel les doigts tordus de douleur du Crucifié, ce n'est pas l'enseignement religieux du tableau mais bien la continuité dans la représentation de cette chair mise à mal, exposée dans la crudité violente de la douleur. Partant de cette image de la chair exposée et meurtrie qui hante l'art et l'imaginaire chrétiens, j'articulerai mon développement autour de la représentation du crucifié et de la charge de sacralisation/désacralisation dont elle est intimement porteuse, et cela chez deux auteurs sur lesquels j'ai eu l'occasion de travailler à des titres divers. En effet, puisque cet article devrait figurer dans un recueil de Mélanges adressé à celui qui fut mon professeur et mon directeur de thèse, je tenais à le consacrer à deux figures du XX^e siècle italien qui ont occupé une place privilégiée dans mon parcours d'italianiste : Malaparte et Pasolini.

Non que ces deux personnalités offrent de particulières similitudes. On peut néanmoins leur poser en dénominateurs communs le fait d'avoir été de grands provocateurs refusant l'un et l'autre le caractère réducteur de l'étiquetage idéologique, et l'expression d'un génie créatif multiforme touchant à différents domaines littéraire et artistique. Ressortent dans le cas des deux œuvres un très grand sens pictural et un rappel constant, symbolique et iconographique, à la figure du Christ. Cette référence traverse l'œuvre de Pasolini de part en part et vaut à Malaparte, outre les références nombreuses dans le roman *La pelle* sur lesquelles nous insisterons maintenant, son unique réalisation cinématographique *Il Cristo proibito* en 1951. Dans cette perspective, je mêlerai références littéraires, cinématographiques et picturales puisque dans un cas comme dans l'autre, c'est l'image douloureuse du crucifié qu'il m'importe de faire ressortir, plus que sa signification.

Malaparte lui-même, à plusieurs reprises, invite à ce recouplement des différentes expressions, littéraire, cinématographique, picturale. « Ma façon de raconter, même en littérature, se fait par images... Il n'y a qu'une seule façon de raconter et cette façon est commune aussi bien à la littérature et à la peinture qu'au cinéma »².

Il me plaît en outre d'imaginer ouvrir quelques triptyques, dégager ou reconstituer cette ordonnance trinitaire où les panneaux latéraux dépliés intensifient le mystère central de l'icône.

De ce point de vue, le roman de Malaparte *La pelle* et plus particulièrement le chapitre central « Il vento nero » me semble illustrer parfaitement ce recours à la structure du triptyque pour mettre en évidence la représentation du Crucifié.

Triptyque de l'agonie, tel pourrait être le sous-titre de ce chapitre aussi noir que le vent de sinistre présage qui sert de prologue aux différents récits et où se concentre le christianisme de l'auteur, à la fois provocateur et désespéré.

Le roman publié en 1949 veut traduire le champs de ruines qu'est devenue l'Europe, à la suite de la seconde guerre mondiale. Les valeurs de spiritualité, d'héroïsme, d'intégrité morale n'ont plus cours et l'unique valeur est cette « peau » pour laquelle hommes et femmes sont prêts à toutes les corruptions et toutes les abominations. Dans ce chaos généralisé, Naples contaminée par la peste de la corruption et de la prostitution devient la ville emblématique des vaincus³.

En opposition au Christ de la religion des vainqueurs, le Christ de Malaparte ne saurait lui se trouver que parmi ces cortèges d'humiliés et les monceaux de cadavres. Le Christ ne saurait en aucune façon se trouver dans les rangs triomphants des vainqueurs américains pourtant si gentils, si propres et si bons chrétiens⁴.

2 C. Malaparte, *Regista compositore e regista direttore* in « L'occhio magico », déc.-janvier 1951.

3 Naples est le point de départ du roman qui suit la remontée de l'Italie par les forces alliées jusqu'à Milan. Toutefois, de façon significative, le narrateur revient à Naples, au dernier chapitre, pour assister au départ de ses amis américains. Apparaît ici le mouvement plutôt « régressif » que progressif du récit. Le récit part de Naples la ville emblématique des vaincus et s'y clôt, ce qui annule l'effet de la libération ou de la redemption.

4 La position de Malaparte vis-à-vis du vainqueur américain est toujours volontairement ambiguë, déconcertante en tout cas pour le lecteur, entre la sympathie pour leur candeur et le sarcasme profond. A la conclusion du roman qui traduit à la fois le postulat éthique et le constat désespéré de l'auteur « C'est une honte de gagner la guerre » s'oppose le point de vue ingénu et scandaleux des américains. « J'aime les Américains parce qu'ils sont bons chrétiens, sincèrement chrétiens. Parce qu'ils croient que le Christ est toujours du côté de ceux qui ont raison. Parce qu'ils croient que c'est une faute d'avoir tort, que c'est une chose immorale d'avoir tort. Parce qu'ils croient qu'eux seuls sont de braves gens et que tous les peuples d'Europe sont, plus ou

Décrié par une grande partie de la critique justement pour cette raison, le récit est saturé de complaisantes descriptions de turpitudes de la ville parthenopéenne. Des antres des bas-fonds surgissent ça et là quelques monstres, naines hideuses ou mères dénaturées vendant leurs propres enfants. Breughel, Bosch, Goya, Velasquez, Malaparte accumule les références picturales pour accentuer l'intensité figurative des scènes pittoresques, grotesques, surréalistes qui ponctuent la description de ce pandemonium⁵.

Au cœur de l'évocation de la Peste où luit la couleur dominante de tous ces tableaux, le jaune fallacieux de l'or qui corrompt, des cheveux noirs oxygénés et des sordides « perruques » blondes⁶, resurgit donc portée par le vent noir, telle un spectre de morale et de sens oubliés, la vision du sacrifice.

La spécificité du chapitre central est bien ce rappel, par trois fois répété, à l'agonie de la victime, au cœur d'un récit où l'accumulation des misères et des turpitudes finit par noyer tous les protagonistes corrupteurs et corrompus dans un commun avilissement.

Le chapitre se constitue de trois épisodes bien distincts, dont la succession dans le récit ne suit pas l'ordre chronologique.

Après le prologue rappelant la présence à Naples du sinistre « vent noir » en ce printemps 1944, le premier épisode se situe en Ukraine en 1941 alors que Malaparte se trouve sur le front Est, en qualité de correspondant de guerre. Au hasard d'un déplacement, il découvre un groupe de juifs crucifiés.

Le second épisode se situe à Pise en 1940, où le narrateur accompagné de son chien, a fui la guerre et les hommes.

moins malhonnêtes. Parce qu'ils croient qu'un peuple de vaincus est un peuple de coupables, que la défaite est une condamnation morale, un acte de justice divine », *La pelle*, Milan, ed. Mondadori, p. 11, trad. René Novella, Paris, Denoël, réédition Folio, p. 27.

5 Citons à ce propos le point de vue critique de Gian Paolo Martelli sur « l'outrance » descriptive de Malaparte qui vise selon lui à l'incandescence de la réalité et à la prise de conscience, *Curzio Malaparte*, Torino, Borla edit, 1968, p. 149-150. « Per ottenere i suoi effetti punta sull'esagerazione. Come di consueto ha bisogno di un punto di vista letterario per rendere più bruciante la materia che altrimenti rimarrebbe grigia e neghittosa. La stringe e la comprime per farla gridare, per riuscire meglio nel suo scopo la tormenta ed incrudelisce su di essa. È lo stesso procedimento usato da scrittori che vanno da Lautréamont (di cui Malaparte fu attento lettore e c'è da credere che « I canti di Maldoror » siano stati uno dei suoi *Livres de chevet*) a Céline.

E l'urlo viene. Il pubblico assiste sbigottito allo spettacolo, trascinato in quell'orgia di visioni, incredulo ed atterrito, intimamente nauseato. Ed è ciò che Malaparte vuole. In quel grido che sale dalla profondità dei visceri, egli affida l'ultima possibilità di risvegliare gli uomini dall'atonia morale in cui sono caduti costringendoli a prendere coscienza di come sono diventati ».

6 Voir le chap. III « Le parrucche ».

Le troisième épisode enfin, marque le retour au présent du récit, au printemps 1944, alors que les troupes alliées sont bloquées à Cassino ; un jeune soldat américain a sauté sur une mine et agonise lentement, une atroce blessure au ventre. L'épisode le plus ancien est donc l'épisode central (le « panneau central » du triptyque) où le narrateur évoque le souvenir de son chien bien aimé, Febo, compagnon fidèle de ses années d'exil, disparu un beau jour et retrouvé agonisant dans une clinique vétérinaire pour être soumis à une expérience de vivisection⁷.

Ces trois épisodes semblent indépendants les uns des autres. La discontinuité entre les trois éléments du triptyque apparaît dans le changement de situations, d'époques, de personnages.

Mais, en réalité, le récit est construit sur une suite d'enchaînements, d'associations d'images ou de thèmes qui assurent la rigoureuse cohérence structurelle du chapitre. Si chacun de ces épisodes était considéré individuellement, sans relation avec les deux autres, il risquerait d'être réduit à une complaisante évocation de l'horreur. Le sens ne se révèle justement que dans le système d'associations et de renvois, que dans l'enchaînement des souvenirs d'un épisode à l'autre. C'est d'ailleurs pourquoi le verbe « reconnaître » est si important dans ce chapitre. Il signifie bien le retour au conscient de ce qui semblait « unheimlich », d'une violente étrangeté, et qui était en fait déjà intimement connu.

Voyons quels sont les thèmes ou les images qui constituent un élément de liaison d'un épisode à l'autre.

Premier élément de liaison : le vent noir lui même. Dans le prologue, la présence à Naples du vent noir rappelle au narrateur le lieu et les conditions dans lesquelles il lui a été donné de le sentir pour la première fois, en Ukraine « J'avais reconnu dans mon sommeil sa voix triste, sa voix noire [...] Ce n'était pas la première fois que j'entendais la voix du vent noir, et je la reconnus tout de suite [...] La première fois que j'entendis sa voix, j'étais en Ukraine, pendant l'été de 1941 »⁸.

A cette première occasion, le vent qui recouvre tout d'un voile noir avait été le funeste annonciateur d'une rencontre avec des juifs suppliciés « Un cri d'horreur se brisa dans ma gorge. C'étaient des hommes crucifiés. C'étaient des hommes cloués aux troncs d'arbres, les bras en croix, les pieds joints fixés au tronc par des clous, ou par des fils de fer tordus autour des chevilles »⁹.

7 Les 2^e et 3^e épisodes ont d'ailleurs été repris dans l'adaptation cinématographique de Liliani Cavani.

8 *La pelle*, *op. cit.*, ed. Mondadori, p. 145, trad. p. 202.

9 *Ibid.* p. 150, p. 208 en français.

Deuxième élément de liaison : le « silence horrible » des crucifiés que le narrateur retrouve morts le lendemain de cette première vision. L'épisode des crucifiés, qui se conclut dans le silence et la vision des corps tordus par la douleur et devenus inertes « yeux exorbités » « bouche béante »¹⁰, fait à son tour resurgir du fond de la mémoire du narrateur, un épisode plus ancien encore.

Malaparte *reconnaît* dans le silence des crucifiés un autre silence perçu durant l'hiver 1940. Nous passons par le biais de cet enchaînement au second épisode, panneau central du triptyque.

Malaparte reconnaît dans le silence des crucifiés, le silence de la clinique vétérinaire où gisaient des chiens soumis à des expériences et auxquels on avait coupé les cordes vocales. « Pas un gémissement ne s'échappait de la gueule des chiens crucifiés »¹¹.

Avec cette citation, observons le glissement dans l'utilisation du mot « crucifiés ». Dans le premier épisode, celui des suppliciés juifs, la tension visionnaire se concentrait sur le représentation de la crucifixion elle-même. Les crucifiés se dressaient dans une vision de cauchemar rappelant la douleur extrême émanant des retables flamands mais il s'agissait bien d'hommes réellement crucifiés. Dans l'épisode central, celui du chien Febo s'effectue le passage à l'analogie symbolique¹². Les chiens au ventre ouvert sont semblables à des crucifiés et parmi eux, l'exemplaire Febo, aux yeux remplis d'une merveilleuse tristesse, se vide de sa propre animalité pour n'être plus qu'un Regard. Il accomplit jusqu'à son degré le plus haut, c'est-à-dire l'identification au Christ, le processus d'humanisation qui le caractérisait dès le début de l'épisode « Il était étendu le ventre ouvert, une sonde enfoncée dans le foie. Il me regardait fixement et ses yeux étaient remplis de larmes [...] Je vis Jésus-Christ en lui, je vis Jésus-Christ en lui crucifié, je vis Jésus-Christ qui me regardait »¹³.

Outre le lien structurel du silence correspondant au mécanisme de la mémoire et opérant le passage d'un épisode à l'autre, il apparaît que le vecteur du sens se situe bien dans la référence au Crucifié, de sa représentation à son symbole.

Comment s'établit ensuite l'enchaînement avec le troisième épisode, celui du soldat blessé à mort qui nous ramène, comme dans le prologue,

10 *Ibid. op. cit.*, p. 154 / p. 214.

11 *Ibid.* p. 161 / p. 222.

12 L'analogie symbolique plus que la métaphore. Les chiens ne sont pas seulement métaphoriquement crucifiés puisqu'ils subissent la torture de la chair.

13 *La pelle, op. cit.*, p. 161 / p. 223.

à la guerre présente, à Cassino ? N'intervient ici aucun signal qui explicite la continuité entre le deuxième et le troisième épisode.

Abolissons alors le temps, la chronologie introduits par le récit lui-même et insistons plus que jamais ici sur ce que serait la transposition picturale de ces épisodes ; la juxtaposition des trois panneaux dans ce « récit immobile »¹⁴ du triptyque, dans la saisie immédiate et simultanée de ces trois scènes d'horreur et d'agonie. Ici, pas d'articulation formulée donc. Il suffit de rapprocher et de « voir » les deux tableaux du soldat et du chien : discontinuité des situations, des personnages mais d'un panneau à l'autre l'exposition crue des viscères est le principe visuel qui unifie.

Tableau du soldat :

« C'était un jeune homme frêle et blond, presque un enfant, au visage puéril. D'une énorme déchirure du ventre ses intestins coulaient lentement sur ses jambes, s'entortillant entre ses genoux en un gros nœud bleuâtre ».¹⁵

Tableau du chien :

« On voyait battre le cœur nu, les poumons, aux veines semblables à des branches d'arbre, se gonfler tout comme le feuillage d'un arbre au souffle du vent, le foie rouge et luisant se contracter tout doucement, de légers frémissements courir sur la pulpe blanche et rose du cerveau comme sur un miroir embué, les intestins se délier paresseusement comme un nœud de serpents ».¹⁶

En résumé, on peut dire que le troisième épisode ou autre panneau latéral du triptyque conclut symboliquement les divers enchaînements qui ont relié les épisodes précédents, selon une sorte de syllogisme : si les êtres qui ont le ventre ouvert sont des crucifiés (comme le dit le texte) le soldat qui a le ventre ouvert est lui aussi une sorte de crucifié, qui plus est « mort comme un chien » précise rageusement à la fin de l'épisode, le sergent de son unité.¹⁷

« Comme un chien ».

Cette expression du langage courant qui traduit la misère du dénuement et de l'extrême abandon me semble ici avoir une autre résonance où l'analogie renvoie non pas à l'indéterminé sans qualité mais,

14 A propos de triptyques modernes comme ceux de Bacon, construits sur des principes d'unité et non pas de stricte continuité ni d'uniformité. L'expression est empruntée à Christophe Domino, *Bacon, Monstre de peinture*, Paris, Gallimard, 1996.

15 *La pelle*, op. cit., p. 164 / p. 226.

16 *Ibid.*, p. 161 / p. 222.

17 *Ibid.*, p. 177 / p. 243.

au contraire, à la surdétermination et survalorisation du modèle sacré : « comme le Chien ».

De la même façon, dans le premier épisode, un des juifs crucifiés crie au narrateur qui veut lui enlever ses clous « les Allemands nous tueront comme des chiens »¹⁸. L'écho de cette phrase, à première lecture peut-être insignifiante, ne se fait entendre qu'une fois achevé ce « dépliage » du chapitre. Apparaissent alors non seulement ce que nous annoncions au début de cette étude comme une structure extrêmement rigoureuse mais également une absolue circularité du sens.

Les crucifiés juifs et le soldat américain aux viscères exposés meurent « comme des chiens » et le chien aux viscères exposés meurt comme le Crucifié. Si les différents éléments de liaison entre les trois récits sont le vent noir, le silence, l'image sanglante des viscères, le lien symbolique est le Christ, la victime innocente, opposé irréductible du christianisme en tant que religion institutionnalisée des vainqueurs¹⁹.

« Maudit chrétien » hurle l'un des crucifiés juifs au narrateur alors que celui-ci voudrait abrégé les souffrances du martyr, en enlevant ses clous.

Innocent, le juif martyrisé du simple fait d'être juif. Innocent, le chien rempli de compassion et plus conscient que la plupart des êtres humains, innocent enfin, le jeune soldat américain, sur le point de mourir en terre italienne sans même avoir compris pour quoi et pour qui il combattait. Si la victime est par essence christique, la réitération du sacrifice est gratuite, devenue inutile, non rédemptrice dans l'univers matérialiste de « la peau ». Entre le hurlement, la plainte sourde ou le « silence de neige »²⁰, le crucifié de cette ère moderne est réduit à une absolue et révoltante souffrance de la chair, pauvre corps, pauvres entrailles tremblantes dont il faudrait pouvoir à tout prix abrégé le supplice²¹.

« Je mangerais de la terre, je trahirais ma mère, je serais capable de toutes les lâchetés pour ne pas voir un homme souffrir dans sa chair » dit en substance le narrateur, entre pitié et nausée, au pied de toutes les croix de l'Europe des vaincus²².

18 *Ibid.*, p. 152 / p. 211.

19 Se reporter, à ce sujet, aux propos tenus par le moine sur les marches de Santa Maria Novella dans le chapitre « Il processo » « Dès qu'un chrétien est vainqueur, adieu Jésus-Christ », p. 297 / p. 401.

20 *Ibid.*, p. 162 / p. 224.

21 Cf. la thèse de *Il Cristo proibito*, selon Luigi Martellini « Malaparte e il cinema » in *Chroniques italiennes* n° 44-1995. « La peur, l'égoïsme, l'esclavage moral, l'injustice sociale, les misères humaines naissent tous de l'interdiction de se sacrifier pour les autres. C'est pourquoi le film a pour titre : *Le Christ interdit*. La société moderne sortie de la guerre aurait ainsi selon Malaparte interdit le courage du sacrifice pour autrui », p. 116.

22 *Ibid.*, p. 168 / p. 232.

Il nous semble possible, à l'issue de cette étude, de schématiser la structure de ce chapitre, selon le tableau suivant.

Structure du chapitre « Le Vent noir »
Schématisation des points de liaison d'un épisode à l'autre

INTRODUCTION	PREMIER ÉPISODE	DEUXIÈME ÉPISODE (panneau central du triptyque)	TROISIÈME ÉPISODE
Printemps 1944 – Naples	Été 1941 – Ukraine	Hiver 1940 – Pise	Printemps 1944 Cassino
présence du Vent noir (élément déclen- chant du souvenir	Vent noir <i>Crucifiés</i>	<i>Chiens / Regard du Crucifié</i>	Vent noir
	<u>Silence</u>	<u>Silence</u> des chiens au <i>ventre ouvert</i>	Soldat au <i>ventre ouvert</i>
	« comme des <i>chiens</i> »		meurt « comme un <i>chien</i> »

Après Naples, après Cassino, Rome, la Toscane, les forces alliées remontent le long de la péninsule et l'avant dernier chapitre *Le Procès* voit se conclure l'itinéraire d'une libération peut-être illusoire puisque le dernier chapitre marque le signifiant retour à Naples, la ville emblématique des vaincus, dans le déchirant constat que « c'est une honte de gagner la guerre ».

L'itinéraire de la libération se conclut donc avec l'entrée dans Milan et la vision d'une autre crucifixion, inversée celle-ci, sur laquelle va se construire l'Italie de l'après-guerre ; celle d'un Antéchrist déchu suspendu à un crochet de boucher, tête en bas.

Qu'il nous soit permis d'imaginer au pied de cette crucifixion-là, comme du reste le suggère le critique d'art John Russell, les Erinyes, déjà mentionnées, que Bacon exposa pour la première fois en avril 1945 : faisant barrage à tout rayon de lumière et de rédemption, elles s'offrirent à la stupeur et à la consternation générales telles le miroir d'un désastre et d'ignominies que l'on ne pouvait soutenir de regarder en face²³.

Le scepticisme profond par rapport à l'idée de salut est un point commun aux deux auteurs qui nous intéressent particulièrement ici et par ce biais se fera la transition avec Pasolini ; dans l'insistance sur la symbolique chrétienne et surtout la Passion d'où se trouve exclu le terme

²³ John Russel, *Francis Bacon*, Société Nelly des éditions du Chêne, 1979, p. 11.

l'agneau sacrificiel, réside dans la mort de ce dernier, alors que tout autour s'étend et continue le chaos. Non sans rapport avec ce point, le roman *La pelle* et la production pasolinienne des années 50 tranchent nettement, même s'il y a une continuité, avec le néo-réalisme. Pasolini toujours très attentif à l'imbrication de l'idéologie et du style, traduit cet écart par rapport au néo-réalisme en termes de technique cinématographique « Si vous observez les films néo-réalistes, vous trouverez qu'il y a beaucoup de plans-séquences. Les gros plans sont peu nombreux. La caractéristique idéologique de ce phénomène stylistique c'est l'espoir. L'espoir de l'avenir [...] Dans mes films, il y a la prédominance des gros plans, pour rendre non pas la vivacité expressive, mais la sacralité. Et la caractéristique de cette structure stylistique, ce n'est pas l'espoir mais le désespoir »²⁴.

Autres images de crucifixions sont celles qui hantent donc l'œuvre, essentiellement cinématographique, de Pasolini. Déjà, dans le recueil de poésies de jeunesse, écrit pendant et juste après la guerre *L'Usignolo della chiesa cattolica*, le corps sanglant du Crucifié répond à la fois à l'exigence du spectacle de la mort et à celle du sacré, deux exigences qui iront se confirmant dans l'œuvre à venir de Pasolini²⁵. Dans le recueil affleurent de façon ambivalente, la conscience de la différence, du péché et en même temps la revendication de sa propre personnalité hérétique. L'image religieuse sous-tend la réalité d'une fracture : du côté de la mère et de sa lumière, le corps du fils séparé du père et de sa volonté cruelle. Le critique Guido Santato parle à propos de ce recueil d'une « tanatolâtrie narcissique » se situant (comme on pourrait le dire du reste de l'écriture de Malaparte) dans le sillage d'une littérature décadentiste, où la religiosité est en grande partie suggestion, émotion esthétique et picturale, exacerbation de la sensibilité mortuaire²⁶.

« Christ, ton corps de jeune fille est crucifié par deux étrangers »²⁷.

Ce que Pasolini appellera lui-même le besoin de jeter son corps dans la lutte, une « vocation au martyre »²⁸ part de cette première évocation poétique du corps adolescent et androgyne du Crucifié, point de

24 Extrait de la retranscription de l'émission télévisée *Pasolini l'enragé* réalisée par Jean André Fieschi (1966) dans la série « Cinéastes de notre temps ».

25 P.P. Pasolini, *L'Usignolo della chiesa cattolica*, Milano, Einaudi, 1968, 1re éd., Milano, Longanesi, 1958.

26 Guido Santato, *L'Opera*, Vincenzo, Neri pozza edit. 1980, p. 121.

27 *L'Usignolo della chiesa cattolica*, op. cit., p. 7.

28 « E l'Africa » poésie publiée avec le texte *Il padre selvaggio*, Milano, Einaudi, 1977.

convergence des regards, scandale parce qu'il est blessure ouverte, « exposé » au bien de l'amour comme au mal de la torture et de la haine.

« Il faut s'exposer. C'est ce qu'enseigne le pauvre Christ cloué »²⁹.

J'insérerai toujours dans la structure du triptyque, la présentation de quelques crucifixions pasoliniennes. Contrairement à ce qui vient d'être vu avec le chapitre de *La pelle*, il ne s'agira pas d'une œuvre ou d'un fragment d'œuvre qui se présenterait en soi comme un triptyque. Je recourrai plutôt à une sorte de montage, destiné à rappeler les temps forts de cette représentation sacralisante et désacralisante.

Le premier volet pourrait se constituer des films de la première moitié des années 60 et pourrait du reste, constituer à lui seul un triptyque de la représentation du martyr, avec les personnages d'Accattone, d'Ettore (*Mamma Roma*) et de Stracci (*La Ricotta*).

Dans ses premiers films *Accattone* (1962) *Mamma Roma* (1963) dont l'action se situe dans les banlieues romaines, Pasolini expérimente la sacralité technique, particulièrement apte à exprimer sa vision épico-religieuse du monde : panoramiques lents, personnages filmés de front afin de faire ressortir la dimension non naturaliste mais picturale. L'intensité des premiers plans, les contrastes appuyés entre les zones d'ombre et de lumière, tout concourt à transposer cinématographiquement le hiératisme des peintures, « sur les traces jamais oubliées de Masaccio »³⁰.

Le corps du personnage n'a pas pour fonction d'animer la scène ou l'action mais plutôt de concentrer sur soi l'approche sacralisante, révérencielle du réel.

Le figure religieuse du martyr perce sous l'apparence du jeune désœuvré sous-prolétaire. Mais si les jeunes héros semblent eux-mêmes touchés par une grâce indéfinissable, ils souffrent et meurent dans un univers de terrains vagues, éclairés par une cruelle lumière blanche et non par la miséricorde divine.

Un signe de croix inversé fait par un de ses amis, menottes aux mains, accompagne la mort accidentelle d'Accattone qui essayait d'échapper à la police. Le texte filmique commente ainsi le moment de la mort « Tout se passa comme privé de sens et sans raison, dans l'or du soleil qui déclinait »³¹.

29 *L'Usignolo*, op. cit., p. 85.

30 A propos de *Mamma Roma* in *Ali dagli occhi azzurri*, Milano, Garzanti, 1965.

31 Texte du film *Accattone* in *Ali dagli occhi azzurri*, op. cit., p. 362.

Quant à Ettore, arrêté par la police à la suite d'une tentative de larcin, il meurt les bras en croix, poignets et chevilles ligotés, sur un lit de contention. Cette agonie carcérale un peu plaquée échappe presque au vraisemblable, trahissant par là-même la primauté du symbolisme religieux et l'irrésistible appel de la référence picturale, en l'occurrence *Le Christ mort* de Mantegna et son coloris de lividité crépusculaire³². Mais au-delà de cette vision, il n'y a plus rien, il n'y a pas d'après.

Le tableau religieux de l'agonie est justement la dernière image de cette Passion que fut la vie elle-même des personnages, encerclée par le Mal. La mort permet au héros de rejoindre le sommet de sa dimension épico-mythique. Si elle est l'aboutissement des maux dont sa vie est percluse et donc affirmation de la logique de la violence, elle est dans le même temps ce qui soustrait à l'infinie reproduction du péché, ce qui « délivre du Mal »

Dans une déclaration à « Film critica » Pasolini confie qu'en lui l'idée de la grandeur tragique de la mort vient toujours tout bousculer (sans doute fait-il allusion entre autres, à certaines de ces options idéologiques). « L'unique chose qui donne à l'homme sa véritable grandeur est le fait qu'il meure [...] Hélas, le catholicisme est la promesse qu'au-delà de toutes ces ruines, il y a un autre monde et cette idée, inversement, est totalement absente de mes films où il n'y que la mort et pas l'au-delà »³³.

Quant au petit film *La Ricotta* (1963) le phénomène de distanciation qu'introduisent les éléments de dérision burlesque, le distingue nettement du point de vue stylistique, des deux films précédents. Il n'en reste pas moins que la figure du martyr y est également centrale, sur fond maniériste de *Déposition de Croix* de Pontormo. Stracci, misérable figurant d'un film à grand spectacle sur la Passion, jouant le rôle du bon larron est non seulement un exemple du sous-prolétariat romain mais, selon l'expression même de Pasolini, un « héros symbolique du Tiers-Monde » puisque « la seule façon de voir à ce moment le sous-prolétariat romain, était de le considérer comme l'un des multiples phénomènes du Tiers-Monde »³⁴

En permanence affamé, le pauvre hère fait une indigestion de fromage blanc, et meurt littéralement sur sa croix de cinéma. Alors ce qui n'était jusqu'à ce point que dérision, tragi-comique sur fond de religiosité de pacotille, redevient sacré. Pas d'acte blasphématoire ici, contrairement à ce qu'ont soutenu certains défenseurs de la religion, puisque la mort du

32 Il semble que Malaparte, avant Pasolini, se soit inspiré de ce tableau pour représenter Antonio mort dans *Il Cristo proibito*.

33 Sandro Petraglia, *PP. Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 125.

34 « Le cinéma selon P.P. Pasolini » in *Cahiers du cinéma*, N° 169, Paris, 1969, p. 76.

figurant de la vie, la mort de celui qui « meurt comme un chien » pour reprendre à juste titre ici l'expression du texte de Malaparte, révèle qu'il *existait* et rétablit *in extremis*, à la dernière image, la dimension sacrée du Crucifié.

Aussi mettrons-nous dans le panneau central de ce montage sur la crucifixion, la représentation du Modèle sacré lui-même. A propos de *L'Évangile selon saint Matthieu*, Pasolini parle de contamination stylistique entre un monde culturel et un monde simple, populaire. Le Christ est vu pour moitié avec les yeux de l'artiste habité d'éléments irrationnels et d'un état latent de religiosité et pour autre moitié, avec les yeux d'un homme simple qui croit : la divinité de Jésus n'est pas contestée de l'intérieur de l'œuvre. A aucun moment l'exigence expressive de l'artiste qui ravive plus particulièrement dans ce cas ses souvenirs picturaux de Piero Della Francesca, ne doit contredire la sensibilité d'un croyant. Pour Pasolini, cette humanité du Christ si haute, si rigoureuse et idéale qu'elle finit par l'entraîner justement au delà de l'humain, rejoint son expression culminante dans la scène de la crucifixion où les regards éplorés de Marie et de Jean titubant de douleur dans leurs voiles, réfléchissent la souffrance du supplicié³⁵. Mais notre propos ici n'est pas tant de contempler une image en soi et de s'arrêter sur sa signification que de mettre en rapport certaines images, que de les mettre en balancement par rapport à une image centrale de la crucifixion définissable ici comme intensification sacralisante de la mise à mort. « Mourir est absolument nécessaire parce que tant que nous sommes en vie, nous manquons de sens » écrit Pasolini dans *Empirismo eretico*³⁶. La mort ordonne le chaos, elle est ce fulgurant montage de la succession des images de la vie, de ce Réel fétichisé par Pasolini. La représentation de la mort devient donc la dernière image de la Réalité, l'image-limite où vient aboutir toute une démarche de sacralisation de la Réalité, mais elle est en même temps l'image où s'abîme et s'épuise le sacré, comme nous le verrons maintenant avec l'autre volet latéral du triptyque.

35 L'image cinématographique met en évidence la communication des regards entre le crucifié et les deux personnages centraux au pied de la croix. Le regard est ce qui dit la souffrance là où dans l'image picturale, la *Crucifixion* de Piero Della Francesca par exemple, toute l'intensité dramatique de la scène est concentrée dans les mouvements des mains et des bras de Marie et de Jean.

36 P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, p. 241.

De part et d'autre donc de la figure centrale de Jésus crucifié, le Modèle divin, les deux panneaux latéraux se correspondent dans un renversement sacralisation-désacralisation du sujet.

En effet, le premier volet, avec les premières œuvres cinématographiques, était marqué par la sacralisation de sujets que la société néglige et dévalorise a priori, en les rejetant dans la marge. Avec *Salò*, soit l'autre volet, nous revenons au prologue de cette étude ou la chute du corps dans la matière, en suivant le processus inverse de désacralisation.

Crucifier c'est, comme le fait justement le bourreau, rendre le corps à son absolue visibilité, matérialité, le réduire à n'être qu'un réseau d'organes et de fonctions pour la souffrance ou la jouissance. Les différentes lectures de l'œuvre, socio-politique, philosophique, théologique se rejoignent dans un même discours sur l'enfermement de l'être dans le corps objet : génocide anthropologique par le pouvoir hédoniste de la société de consommation, par le néo-fascisme moderne qui dénature et assimile les corps aux automatismes de sa structure technologique ; écrasement de l'être par le pouvoir trans-historique, en tout lieu, en tout temps, puisque l'œuvre joue sur une double référence, celle des libertins sadiens et celle du régime nazi-fasciste de la République de Salò.

Si l'on s'en tient à la première lecture, soit la métaphore d'une société consumériste abhorrée qui nivelle, uniformise, avilit rendant l'opprimé aussi abject que l'opresseur, Pasolini accomplit l'ultime désacralisation en représentant le sacrifice de corps adolescents autrefois tant célébrés.

Les corps sont crucifiés dans un enfer caractérisé également par une structure ternaire, verticale celle-ci, s'enfonçant au troisième cercle dans l'abomination du meurtre³⁷. La nudité permanente et collective des victimes accentue évidemment l'assimilation à l'univers concentrationnaire et s'insère dans une longue tradition iconographique de représentation de l'Enfer qui est à la fois le lieu de la damnation de la chair et celui où le corps tourmenté se donne à voir intégralement dans sa nudité et ses béances³⁸.

Mais ici point de justice divine effectuant son œuvre dans l'ordre de l'univers. Régnant dans l'espace anarchique de la régression, le bourreau sait que le chaos n'est que l'absence de Loi divine et qu'il peut jouir à l'infini du Mal qu'il inflige.

37 La structure dantesque de *Salò* correspond à la descente le long de trois cercles de plus en plus abominables, jusqu'à la destruction finale, « girone delle manie », « girone della merda » « girone del sangue ».

38 Enfer déjà transposé cinématographiquement dans *Il Decamerone* et *I racconti di canterbury*.

A la dimension tragique et sacrée de la mort s'est substitué le spectacle de la mort ; la vision de la chair massacrée offerte en pâture aux regards voyeurs du bourreau à jumelles et du spectateur. J'associerai à ces images les triptyques de Bacon *Trois études pour une crucifixion* (1962), *Crucifixion* (1965) : des hommes en costume, une femme nue esquissant un pas de danse côtoyant des cadavres de chair pilée sur des lits, dans des lieux clos tendus de rouge. Dans *Salò*, la sacralisation par l'image qui caractérise la démarche cinématographique selon Pasolini est renversée : l'image désacralise puisqu'elle n'est en elle-même que cette présence du corps chosifié, mutilé, privé de la dimension du sacré.

Plus la Loi divine est niée, plus à elle s'est substitué un enfoncement systématique dans le chaos de la chair, plus l'image rejoint l'expression limite de son pouvoir de représentation.

C'est bien parce que la Loi divine qui est l'irreprésentable n'intervient pas, que l'image acquérant une sorte d'autonomie vis-à-vis du sens et s'imposant dans la gratuité horrifique de sa représentation, remplit le vide laissé par l'absence de la Loi.

Dans ce cadre, non seulement la référence au modèle divin n'est pas, pour la victime, le rappel du sens, mais encore c'est plutôt elle, victime désacralisée qui entraîne dans sa chute, le Crucifié. Aussi les adolescents passifs immergés dans un tonneau d'excréments répètent-ils, d'une voix sans écho, l'invocation du Christ sur la croix « Père, Père, pourquoi nous as-tu abandonnés ? »

Ainsi refermerons-nous sur cette image, ce triptyque de crucifixions selon Pasolini. De part et d'autre de l'icône, deux crucifixions inversées : sur l'un des panneaux latéraux, le sujet profane sacralisé par le regard de l'artiste renvoie à la signification de la Référence religieuse et sur l'autre, la victime de la boucherie chute dans l'abîme excrémental au sens peut-être (et qu'il me soit permis de revenir à l'image point de départ de ce développement) où Bacon renverse tête en bas, le Christ de Cimabue et voit, dans la torsion du corps, un ver rampant au pied de la croix.

La récurrence de l'image religieuse et plus particulièrement celle de la souffrance christique chez les deux auteurs artistes dont il a été ici question s'inscrit dans ce que l'on peut appeler justement leur christianisme, en dehors de toute considération dogmatique. Elle s'insère également dans deux ensembles d'œuvres marqués chacun, par une assez grande violence et en cela même très controversés.

Cette rapide évocation d'images de crucifiés chez deux exemples importants de la littérature et de l'art italiens contemporains renvoie à la

violence en général qui traverse l'art et l'histoire du XX^e siècle : guerres, génocides et, comme on l'a dit à propos de Bacon, angoissante subversion des codes traditionnels de représentation de sujets dits sacrés.

Aux dires de Malaparte lui-même, élevé protestant et converti au catholicisme au seuil de la mort, son christianisme réside essentiellement dans la certitude que le vaincu est supérieur au vainqueur. Sur ce postulat, l'écrivain témoin de l'horreur s'ouvre au déchirement et au tremblement de la pitié³⁹

Pasolini quant à lui, comme on le sait, a toujours revendiqué son athéisme, sans chercher à faire taire sa sensibilité religieuse, tantôt assimilée elle-même à un irrationalisme résiduel, tantôt assumée avec ferveur comme expression d'une résistance à l'abjection des pouvoirs, comme défense des opprimés et plus généralement peut-être, comme expression d'une zone de mystère profond où s'inscrit et se transpose le destin personnel du poète différent.

Ce qui frappe dans le cas des deux œuvres c'est combien la croix du crucifié s'élève sur un fond de cataclysme déjà présent. Par delà le rire amer, *La pelle* est le livre d'une peur qui, face à un monde en décomposition, face au moment historique du désastre, finit par transcender ce dernier pour répondre à l'essence même de l'homme.

Pour Pasolini, qui appartient à la génération immédiatement suivante, la guerre elle-même représente un moment de moindre horreur par rapport aux ravages causés par le développement fulgurant de l'ère industrielle et de la société de consommation : il a pour conséquence l'extinction des cultures paysannes et l'identification progressive de toute l'humanité à la petite bourgeoisie⁴⁰.

La représentation du crucifié se détache sur un fond d'horizon extrêmement menaçant et accompagne les pleurs sur un monde mort, en train de céder la place.

Face à la chute des valeurs, face à l'imminente aliénation, face au Mal, apparaît encore dans le texte ou dans le film l'icône de la douleur « l'être-là présent d'un mort pris sur le vif »⁴¹

Pour ces deux écrivains de la violence, plus iconolâtres qu'iconoclastes, il y a dans la référence à l'image religieuse un rapport tourmenté avec la violence et le sacré, une sacralité toujours à la limite de son envers qui

39 *La Pelle*, op. cit., p. 135/188. « J'étais las d'avoir horreur, las d'avoir pitié. Ah ! La pitié !, j'avais honte d'avoir pitié. Et pourtant, je tremblais de pitié et d'horreur. »

40 « Mieux vaut un monde où coexistent le Mal absolu (Hitler) et les civilisations paysannes que le monde "irréel" et dénaturé où nous vivons » rabâche en substance Pasolini ou plus fort de la fureur polémique qui caractérise la fin de sa vie.

41 Sur l'effet de présence de l'icône cf. Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 67.

correspond à l'aplatissement du monde contemporain, à ce qui, pour les auteurs, est perçu comme « l'univers horrible » du Présent. Mais à qui s'adresse cette représentation de la Passion et de la mort ? Qui la « verra » et comment ? semble être l'interrogation déjà désenchantée qui la soutend. Là où l'intensité pathétique du détail pictural des plaies du Christ réactivait autrefois « l'affectum devotionis » chez celui qui contemplait (et qui dans la contemplation même du vestige sanglant de la Passion, travaillait à son propre salut) la représentation de ces christes profanes ou de ces victimes christiques suscitera-t-elle chez le lecteur-spectateur de ce monde contemporain, quelque chose au-delà de l'indifférence, du rejet absolu ou du trouble équivoque de son obscure complicité ?

Michèle COURY