

PATHOS ET SACRALITÉ CHEZ PASOLINI *D'Accattone à Salò les 120 journées de Sodome*

La recherche du sacré

Pasolini a souvent interprété son intérêt pour le sacré en termes idéologiques, comme un dégoût pour la rationalité bourgeoise, dont la conscience pragmatique appauvrit le monde, qu'elle désenchante et soumet à une vision étroitement utilitariste. Ayant perdu le sens du sacré, la société moderne le remplace par une idéologie « du bien-être et du pouvoir »¹ ; c'est une civilisation du « bon sens, de la prévoyance et de l'avenir »². Cette nostalgie du sacré ne va pas sans dangers obscurantistes et Pasolini sait bien qu'en idéalisant une sacralité archaïque, il ne renvoie peut-être qu'à une origine mythique³, mais il passe outre, voyant dans cette nostalgie « l'expression d'un refus, d'une angoisse devant la véritable décadence issue du binôme Raison/Pragma, divinité *bifrons* de la bourgeoisie »⁴. Que la bourgeoisie non seulement ait perdu le sens du sacré, mais encore soit essentiellement incompatible avec lui, c'est ce que démontre *Théorème* à partir de l'hypothèse suivante : supposons qu'un dieu fasse irruption dans le quotidien aliéné d'une famille bourgeoise, qu'arriverait-il sinon la destruction de celle-ci, en tant que famille, en tant qu'ensemble de valeurs et de croyances idéologiques, en tant qu'unité de production enfin ? Elle abandonnerait tout ce qui fait, selon Pasolini, l'esprit bourgeois : respectabilité et ordre, balayés par le scandale sexuel ; rationalité, ébranlée par la passion et l'interrogation spirituelle ; logique utilitariste, débordée par

¹. Voir les *Entretiens avec Jean Dufloy*, Paris, Belfond, 1970.

². *Ibid.*

³. « Je me rends compte que la nostalgie que j'ai du sacré idéalisé et qui n'a peut-être jamais existé – du fait que le sacré a toujours fait l'objet d'une institutionnalisation, par exemple au début avec les chamanes, puis les prêtres – que cette nostalgie a quelque chose d'erroné, d'irrationnel et de traditionaliste. » *Ibid.*

⁴. *Ibid.*

la jouissance et la perte ; et enfin, quintessence de l'esprit bourgeois, un sens de la possession ancré dans un moi qui s'appartient.

Corrélativement, le sens populaire du sacré a les faveurs de Pasolini

dans la mesure où il fusionne en quelque sorte par analogie avec une sorte d'immense fétichisme sexuel. Le monde ne paraît être à [ses] yeux qu'un ensemble de pères et de mères, pour qui [il] éprouve un transport total, fait de respect et de vénération, et du besoin de violer ce respect à travers des désacralisations, fussent-elles violentes et scandaleuses⁷ ».

Si comme nous le pensons la religion de Pasolini est bien une religion du réel et une ferveur païenne, la « sacralita tecnica » chargée de l'inscrire stylistiquement conservera un rapport étroit avec le réalisme, c'est-à-dire, sinon avec un réalisme de la description sociale ou de la transparence, du moins avec un cinéma pratiqué comme « capture » du réel. Idée qui se vérifie si on examine les deux axes majeurs de la sacralité technique, l'idolâtrie et la « défamiliarisation » du réel.

Sacraliser, c'est d'abord vénérer, magnifier, fétichiser, idolâtrer, mais chez Pasolini la fétichisation idolâtre s'accompagne toujours d'une recherche de l'« authenticité directe ».

Dès les premiers films, *Accattone* et *Mamma Roma*, très marqués par le néoréalisme, une figuration hiératique naïve se combine avec le style direct du documentaire (et, bien sûr, une thématique sociale). Dans *L'Évangile selon Saint Matthieu*, Pasolini poursuit dans cette voie en instaurant une tension vivifiante entre la composition picturale du plan et l'esthétique du documentaire pris sur le vif : c'est ainsi qu'entrent en contraste dans les premières séquences la sacralisation plastique des figures – celle de Marie dont le visage à l'ovale pur est mis en valeur par l'arc de son voile qui s'inscrit à son tour dans l'arc d'une voûte ; celle de l'archange au visage boticellien – et le style direct – la mobilité désordonnée, turbulente, de la caméra portée qui suit Joseph à travers champs. De même, Pasolini multiplie les vues isolées, posées et fétichisées, du Christ, mais il décape l'imagerie sulpicienne en s'attachant à la « réalité non apprêtée de la pauvreté⁸ », aux visages âpres et burinés, et en captant le naturel des enfants. La sacralité technique ne doit pas se figer en beauté plastique académique et c'est la composante « cinéma direct » qui prévient ce danger auquel s'expose le cinéaste en multipliant les références picturales dans ce film. On peut aussi citer, comme réussites exemplaires dans cet esprit, le cas

⁷. Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976.

⁸. Dominique Noguez, *Le cinéma autrement*, Paris, Christian Bourgois, 1977, coll. « 10-18 ».

de *Médée*, tragédie filmée comme un documentaire ethnologique (séquences des rites) et *Œdipe Roi*, tragédie filmée, comme l'a montré Dominique Noguez⁹, dans le style du cinéma le plus direct, plein de « bavures et d'imperfections volontaires ».

De plus, que le sacré se présente dans une figuration hiératique naïve, dans les fastes barbares du rite ou dans la splendeur sauvage de la nature (soleil, déserts, volcans), Pasolini tend toujours à s'écarter d'une représentation trop raffinée ou trop civilisée, pour en revenir à l'idée particulière qu'il se fait du sacré comme renvoyant à une réalité originaire, c'est-à-dire, selon les cas, pure, sauvage, naïve-native, primitive.

F. Gérard¹⁰ a remarqué la raideur austère et fascinante des personnages d'*Accattone*, leur fixité romane, les panoramiques symétriques et solennels, mais aussi, point sur lequel il convient d'insister, la frontalité dominante du point de vue. Egaleme nt très marqué par la frontalité, *Mamma Roma* offre l'écho de ce même hiératisme inspiré par les peintres primitifs italiens¹¹. On pense, bien sûr, à la « Cène » du mariage du souteneur, mais surtout aux très nombreux plans où Pasolini prend de face un personnage qu'il isole au centre. D'autres procédés s'ajoutent à la frontalité pour isoler le personnage : le traitement pictural du fond, l'aplanissement de l'espace réduit aux dimensions d'un tableau, le contre-jour qui décolle le personnage de son espace, voire même une utilisation très particulière du plan-séquence qui, comme l'a bien vu Joël Magny¹², diffère profondément de sa pratique néoréaliste : lorsque Mamma Roma fait le trottoir, de longs travellings la suivent dans sa marche (elle est prise de face), tandis qu'elle raconte sa vie à qui veut bien l'entendre ; amis ou clients entrent dans le champ ou bien en sortent, mettant constamment en évidence les limites de la scène où monologue Mamma Roma, plaquée sur un fond noir. La propension de Pasolini à isoler l'objet pour le fétichiser et à ne pas tolérer le flux continu de la réalité, va donc si loin qu'il en détourne la figure néoréaliste du plan-séquence, normalement au service d'une description globale du réel. Ce type de plan produit aussi une confrontation grave avec l'être saisi dans la simplicité de sa présence, parfois dans sa solitude et son dénuement

⁹. Dominique Noguez, *op.cit.*

¹⁰. Fabien S. Gérard, *op.cit.*

¹¹. Voir le texte de 1962 (reproduit dans le numéro spécial des *Cahiers du cinéma* sur Pasolini, 1981) où Pasolini évoque ses modèles picturaux.

¹². Joël Magny in *Études cinématographiques*, n° 109-111, 1976.

rigoureux sous un regard implacable. Comme Pasolini l'a dit lui-même, la simplicité n'est pas seulement la conséquence d'une méconnaissance de la technique cinématographique (on sait que Pasolini a tourné *Accattone* en ignorant l'essentiel) : « c'est [sa] manière de voir la réalité comme une apparition sacrale. Et la sacralité, c'est très simple¹³ ».

En second lieu, sacraliser c'est rendre la réalité au sacré, manifester la présence du sacré au sein du réel. Encore que très efficace sur le plan pathétique, le procédé qui consiste à doubler le plan profane d'une fiction réaliste par un plan mythique, sacré et spirituel, qui l'interprète et le transfigure, (par exemple dans *Mamma Roma*, la métaphore christique interprète le destin d'Ettore Garofalo et la musique de Vivaldi le transfigure), ce procédé, donc, ne dit pas l'essentiel de la manière pasolinienne. Utilisé seul, il n'aboutirait qu'à une lourde construction parabolique et ne mettrait pas en évidence une relation intrinsèque entre sacré et réalité, il instaurerait plutôt cette relation comme le parallélisme de deux plans ou la hiérarchie de deux niveaux.

Caractéristique est, en revanche, la façon dont Pasolini « défamiliarise » l'objet pour rendre sensible le mystère de sa présence et de son être. Pour rendre sensible la présence elle-même, il faut en quelque sorte dénaturer la nature, c'est-à-dire produire une représentation qui n'oublie pas qu'être n'est pas naturel, qu'être ne va pas de soi. Faire apparaître un objet comme « un engin où le sacré [est] en imminence d'explosion¹⁴ », c'est, sans l'entourer de pompes ornementales, attirer l'attention sur son unicité et le mystère de son être-là. A la question « être est-il naturel ? », Pasolini répond dans *L'Expérience hérétique* : « non [...], c'est quelque chose de prodigieux, mystérieux, et à la limite absolument non-naturel » : de là découle la nécessité de couper le flux et la globalité du réel dans lequel l'être est pris, disparaissant derrière les relations pratiques où il est engagé. « Voilà pourquoi », dit Pasolini, « j'évite le plan-séquence : parce qu'il est naturaliste, et donc... naturel. Mon amour fétichiste pour les *choses* du monde m'empêche de les considérer comme naturelles. Ou il les consacre ou il les désacralise avec violence, une par une : il ne les lie pas dans un juste flux, il n'accepte pas ce flux. Mais il les isole et les idolâtre plus ou moins intensément, une par une¹⁵ ». Cet isolement peut passer comme nous l'avons

¹³. *Cinéastes de notre temps*, 1966, texte reproduit dans les *Cahiers du cinéma*, 1981.

¹⁴. Pier Paolo Pasolini cité par Alain Bergala dans les *Cahiers du cinéma*, 1981.

¹⁵. *Ibid.* p. 201.

vu, par la frontalité, par d'autres procédés plastiques qui décollent la figure de son espace, par le gros plan bien sûr, mais plus généralement par la discontinuité. Ainsi dans *Médée* où ne dominent ni le gros plan ni la frontalité, le montage discontinu fait des plans des fragments autonomes d'expression. Chaque plan isole un être ou l'un de ses aspects dans l'espace propre qui est comme son aura ou sa vibration singulière, et dans une posture telle que son être ne soit pas effacé par son insertion dans un espace pratique neutralisant¹⁶. Le refus des raccords « liants » (de regard ou de mouvement), la multiplication des raccords heurtés, voire des faux raccords, n'a pas pour but de dynamiser la succession, mais d'augmenter la force émotionnelle de chaque plan : chaque partie d'espace rayonne de façon autonome, structurée par l'être qui l'occupe, et non pas subordonnée à une globalité. L'espace n'est donc pas le milieu neutre, homogène, lieu commun des personnages et des événements dans lequel circule une caméra comme une « fenêtre ouverte » sur le monde préexistant, c'est un espace fragmenté, devenu incommensurable dans ses parties, et subordonné au plan conçu comme « plan d'expression » d'un être. L'être dans son apparition sacrale, isolé dans son étrangeté propre, ne nous est pas naturellement acquis dans sa familiarité, mais plutôt donné au-delà de son inassimilable différence, dans son idiosyncrasie.

On rejoint ici le thème cher à Pasolini de l'idiolecte de la réalité : pour Pasolini, le cinéma a pour vocation de révéler l'essence expressive de la réalité¹⁷. Toute réalité est langage et le monde n'est qu'un monologue de l'existence au sujet d'elle-même, notre langage premier et pur étant celui de notre présence même, réalité dans la réalité. Le cinéma, parce qu'il enregistre au lieu de représenter par la médiation de conventions, est le mieux à même de réussir dans cette tâche que Pasolini assigne à l'art : « rendre le monde à son innocence de poème », faire entendre le langage adamique de la réalité, accomplir la tendance originaire de la vie vers

¹⁶. Finalement, hiératisme et discontinuité ont la même fonction: le hiératisme arrête le mouvement dans lequel l'objet est engagé pour faire apparaître, au-delà des relations pratiques qu'il entretient avec le monde, ce qu'il est (sa singularité et sa beauté), le fait qu'il est (le mystère de son être-là), et le rayonnement expressif qui l'entoure. Cependant, le regard de Pasolini reste rapide et ne s'abîme pas dans une longue durée contemplative, il saute d'une vue à l'autre dès que l'accentuation nécessaire a été marquée (voir par exemple dans *L'Évangile* la moisson de visages pris dans la foule et l'accumulation des aspects du visage du Christ prédicateur).

¹⁷. P.P.Pasolini, *L'Expérience hérétique*, *op.cit.*

l'expression : « la vie conçue comme accomplissement, comme tendance désespérée incertaine et continuellement en quête de supports, prétextes et relations, à la recherche de sa perfection expressive »¹⁸.

La sacralisation technique rejoint alors ici le réalisme dans un sens bien particulier, visant l'épiphanie du réel. Instaurer une fascination devant l'objet ne consiste donc pas seulement à admirer la beauté de son image ou à vénérer l'idole du réel, c'est aussi, comme l'écrit A.-M. Boyer¹⁹ « recueillir une essence vitale évanescence » et utiliser le cinéma comme dispositif permettant de provoquer « l'expression » du réel²⁰.

Dans *Médée*, le style cinématographique de Pasolini contrarie le mouvement de désacralisation raconté dans la fiction : en effet l'histoire de Médée est celle d'une perte catastrophique du sens primitif du sacré. La prêtresse barbare subit une acculturation au contact de Jason et des Argonautes, représentants du pragmatisme et de la rationalité technique de la Grèce moderne - témoin la très belle séquence où Médée, seule sur une vaste étendue de terre craquelée, désertée par le sacré, appelle désespérément les divinités naturelles avec lesquelles elle ne communique plus. Au contraire la mise en scène pasolinienne sacralise le monde, avant même que le sacré ne fasse retour, dans la fiction, sous la forme maudite du meurtre rituel et de l'assassinat par envoûtement. Le « cinéma de poésie » retrouve, selon Pasolini les qualités irrégulières, agressives, barbares, d'une langue archaïque libre de la tutelle du logos. La « qualification filmique » des objets décèle l'âme des choses, elle peuple le monde de présences sensibles. C'est là une propriété essentielle de la vision cinématographique, dès longtemps reconnue par Epstein, que cet animisme. L'analyse d'Epstein met surtout en valeur l'animisme du gros plan qui, parce qu'il abstrait les choses de leur contexte et les déconnecte, leur confère une vie autonome et une puissance mystérieuse, mais on pourrait étendre cette propriété au style discontinu de Pasolini. Sacraliser est donc aussi enchanter à nouveau le monde profané par la domination exclusive du *logos*, et particulièrement plonger le spectateur dans le monde magique de l'émotion décrit par Sartre,

¹⁸. *Ibid.*

¹⁹. A.M. Boyer, *Pasolini qui êtes-vous ?*, .cit.

²⁰. Aussi faut-il à notre avis nuancer l'affirmation d'A. Bergala selon laquelle le cinéma de Pasolini serait un art de la consécration, et non, comme celui de Rossellini, de la révélation. Cf. *Cahiers du cinéma*, 1981.

monde dans lequel les choses semblent agir à distance, au mépris des médiations pratiques, du seul fait de l'intensité qui émane d'elles.

Le pathos comme *dehors*

Les personnages tragiques de Pasolini sont animés par une force passionnelle conçue comme principe d'extériorité du sujet à lui-même : une force semble agir du dehors, qui mène le sujet jusqu'aux limites où il s'effondre comme sujet plein, maître de soi et autosuffisant, rationnel, conscient, volontaire. Le « dehors » désigne aussi bien « l'extériorité d'une croyance²¹ » par rapport à la pensée rationnelle, que l'extériorité du désir par rapport à la conscience volontaire, selon les deux centres d'intérêt de l'œuvre pasolinienne, le religieux et la passion destructrice. *Théorème* figure l'extériorité de la croyance non seulement par son symbolisme du désert, mais encore par sa construction même, dont on peut dire avec G. Deleuze²² qu'elle tient plus encore du problème que du théorème. En effet, la déduction théorématique qui démontre ironiquement une thèse idéologique (la bourgeoisie a perdu le sens du sacré, est essentiellement incompatible avec lui) est doublée par une déduction problématique qui conduit sublimement la pensée vers un dehors, une inconnue métaphysique, l'énigme d'un impensé ou plutôt le mystère d'un impensable : l'inconnue de la foi et le mystère de la visitation divine auxquels renvoient les différents « cas » des cinq personnages, comme autant de figures dans un problème de sections coniques. Quant à l'extériorité du désir, *Œdipe Roi* la figure exemplairement, puisque, dans cette œuvre où la version psychanalytique et la version mythologique du thème se contaminent mutuellement, la fatalité qui mène Œdipe est l'autre nom d'un désir maintenu hors du champ de la conscience. Le principe semble agir de l'extérieur comme le hasard ou la volonté des dieux, alors qu'il existe en Œdipe lui-même, mais à la manière d'un abîme central. *Théorème* met en lumière un autre aspect de la question : le pathos qui frappe les habitants de la maison bourgeoise provoque une défaillance de la personne, il foudroie la personne en tant que telle. Les scènes de séduction soulignent la ruine du moi dans le désir, la reddition

²¹. L'expression est empruntée à G. Deleuze (*L'Image-temps*, Minuit, 1985, p. 228).

²². *Loc. cit.*

sans condition de toute dignité, sous l'effet du charme de l'hôte qui opère par grâce, immédiatement et involontairement : impudeur animale de la servante, honte du jeune homme et de la mère, abandon du père. Il revient au père d'explicitier le sens de ce motif : la conduite d'abandon dans le désir est « scandaleuse » pour l'esprit de possession bourgeois, ancré comme on l'a dit dans un moi qui se possède et garde sa pudeur. La honte du malade qui s'abandonne au jeune homme comme Ivan Illitch au jeune paysan Guérassime, la honte de l'homosexualité et la perte d'identité, l'épreuve de la mise à nu avec ce déshabillage en gare de Milan, sont autant de signes d'une violence faite par Dieu à sa créature, qu'il offre à la risée de tous, dans l'égarement de sa recherche spirituelle. Extase érotique et extase religieuse peuvent aussi s'équivaloir, rapprochées par ce trait commun : la défaillance de la personne dans l'épreuve d'un désir suprême.

Les personnages comprennent plus ou moins bien le message divin ou le sens métaphysique de leur désir. La servante, du fait de l'humilité de sa condition, n'a guère de mal à accepter cet effondrement du moi, pas plus qu'elle n'a de difficulté à donner un sens à son expérience, immédiatement ressaisie dans la culture catholique de son milieu social. Ensuite vient le deuxième niveau, celui des parents, qui ont assez de profondeur pour chercher leur dieu, fût-ce dans le désordre et l'égarement. Le film se termine sur le cri du père, personnage le plus proche de la sainte et avatar de l'apôtre Paul dans le désert. La mère quant à elle cherche son dieu comme une pécheresse, mais le sens de ses errements est bien religieux : c'est la raison pour laquelle elle commet un sacrilège en se donnant à deux garçons près d'une église, puis revient seule dans l'église et cherche des yeux quelque chose vers l'autel : ce hors-champ sera immédiatement rempli au plan suivant par la lévitation de la servante, écho inversé de la déchéance de la mère dans la débauche.

Le dernier niveau, le plus désespérant, est celui des enfants, plus profondément marqués que leurs parents parvenus par l'esprit bourgeois et moins capables d'abandon. La catatonie de la fille répond à l'immobilité de la sainte, mais c'en est la réplique négative et stérile, et elle reste crispée sur son poing fermé ; le fils se jette dans une création picturale dérisoire, fermé pour sa part dans une véritable crispation narcissique : son « art » n'est qu'un tissu de mensonges destinés à travestir son manque de talent et sa misère sentimentale. Un plan très significatif le montre ainsi caché derrière le palimpseste de son œuvre, l'ensemble des plaques de verre peintes et

superposées²³. Ceci répond au motif du déshabillage : dans tout le film, l'expérience du désir est celle du dénuement, qui livre l'être dans sa vulnérabilité et son authenticité première. Le personnage de l'artiste raté, dont la création inauthentique est un travestissement complaisant, est sans doute le plus négatif du film, celui qui s'écarte le plus du message de l'hôte ; aussi est-il, dans la troisième partie²⁴, le seul à ne plus être associé au leitmotiv du désert.

En effet, le désert est dans *Théorème*, mais aussi dans *L'Évangile*, *Œdipe*, *Médée* et *Porcherie*, l'image privilégiée du dehors. Théâtre des mythes antiques ou imaginaire archaïque des fictions contemporaines, c'est le lieu du pathos « barbare », primitif. Espace dans lequel l'homme est exposé à l'âpreté brûlante de la passion, c'est une terre fervente, un « vide vital et ardent²⁵ » et non pas comme dans *L'Amour* de Duras ou dans certains films d'Antonioni²⁶ le lieu inerte de l'apathie neutre. D'autre part, en tant qu'espace non socialisé ou non civilisé, le désert est le lieu où doit se vivre la vérité originaire de l'être ; il impose les conditions d'une authenticité qui n'est pas seulement celle de l'homme (imagée dans *Théorème* par la nudité) mais également celle d'une expérience authentique du réel : comme le dit le père dans *Théorème-récit*, le désert se présente comme « la réalité dépouillée de tout sinon de son essence », car le monde qu'il figure n'est plus le monde pragmatique des choses, des instruments, des actions et des mesures, mais le monde comme pure présence « où s'identifient complètement la lumière du soleil et la conscience d'être vivant²⁷ ». Il immerge donc aussi l'homme dans le sacré, qui n'est pas l'appel d'un autre monde céleste, mais un rapport affectif immédiat avec la réalité nue. Enfin c'est l'espace sublime par excellence : sublime mathématiquement par son immensité, l'effondrement de la mesure qui suscite l'idée d'un Tout ouvert, la « forme visuelle de l'absolu²⁸ » ; sublime dynamiquement par la menace

²³. Contrairement à Nietzsche, Pasolini ne conçoit la création artistique de valeur qu'en termes d'authenticité, et le masque, le travestissement, la facticité sont chez lui connotés négativement.

²⁴. Première partie: la séduction ; 2ème partie: adieux et bilans des rencontres ; 3ème partie: les transformations.

²⁵. P.P.Pasolini, *Théorème-récit*, Gallimard 1978.

²⁶. Excluons *Profession reporter* et *Zabriskie point* de cette remarque.

²⁷. P.P.Pasolini, *Théorème-récit*, cit.

²⁸. P.P.Pasolini, *Le Monde*, 12-13 octobre 1969, cité par M. Estève, in *Études cinématographiques*, n° 109-110.

terrible qu'il représente ; tragique enfin au sens de Hölderlin, puisque là, l'homme marche sous l'impensable.

S'il est vrai que les personnages de Pasolini sont animés par le pathos qui est un dehors, on comprend mieux l'originalité de la progression dramatique pasolinienne.

Les critiques²⁹ ont souvent été frappés par la progression heurtée de l'action, qui fait avancer les personnages par bonds, dans des fulgurations énigmatiques. On peut sans doute rattacher ce trait au caractère barbare des personnages et au style primitif de l'auteur, comme le fait C. Beylie : Pasolini, écrit-il, fait avancer ses personnages « par bonds, à coups de sonde frénétiques, en nous livrant leur caractère par fulgurations brusques et parfois contradictoires. Au puzzle naturel correspond ainsi un puzzle humain, ou mieux, biologique. Tous ces héros ont un je-ne-sais-quoi de rustique, d'agressif voire de monstrueux ». Mais J. Collet cerne un point plus important lorsqu'il reconnaît dans cette progression fulgurante un au-delà de la psychologie classique, à la faveur d'une comparaison entre *Accattone* et *Hiroshima mon amour*.

Cette confusion des objets dans la lumière, cette aura éblouissante, sont dans tout le drame. *Accattone* est l'histoire d'un éblouissement, c'est une vision fulgurante comme le soleil d'Hiroshima qui pouvait fondre un amour neuf dans un amour ancien. Où est la psychologie classique dans tout cela ? Où est la progression dramatique ? Nous avançons par bonds, par mutations brusques, nous sommes dans la psychologie atomique, exposés aux radiations qui vous foudroient et qui vous illuminent.

Parfois Pasolini se contente d'escamoter les motivations psychologiques, refusant ainsi de réduire un comportement à des causes claires – ainsi par exemple, nous devinons bien que le fils de *Mamma Roma* commence à mal tourner lorsqu'il apprend le métier de sa mère, mais l'auteur reste discret sur cette consécution et l'évolution ultérieure du personnage déborde cette motivation ; ou bien encore nous ignorons jusqu'à la fin de *Porcherie* ce qui a conduit le rebelle cannibale dans le désert, et le parricide, dont nous prenons connaissance finalement, est tout autre chose

²⁹. Voir C. Beylie, *Cinéma 70*, n° 146 ; J. Collet, *Cahiers du cinéma*, n° 132, 1962 ; M. Gervais, *Pasolini*, Seghers, 1972 ; F. Wahl, *Revue d'esthétique*, n° 3, 1982.

qu'une cause anecdotique. Si nous sommes souvent introduit *in medias res* dans les fictions pasoliniennes, c'est que les conduites doivent nous être données brutes et non prises dans une causalité psychologique. Dans *Médée* et *Théorème*, Pasolini va plus loin en ce sens. Dans sa *Médée*, Pasolini s'écarte de la représentation romantique du personnage³⁰, épouse jalouse qui devient criminelle dans un accès de fureur vengeresse, mais aussi bien des motivations qu'on trouve dans la tragédie euripidienne³¹ (ressentiments et calculs d'intérêts). La décision de Médée, le retournement de la situation à Corinthe avec l'assassinat de la rivale et des enfants, baignent dans l'équivoque d'un double motivation : la motivation psychologique (désespoir et vengeance) est doublée par une motivation tragique, un fatum qui échappe à la conscience comme à la volonté du personnage. En assassinant sa rivale, Médée renoue avec la magie (dans la première version du dénouement, qui sera vu deux fois dans la confusion cauchemardesque du sentiment de déjà-vu, la princesse est brûlée vive par les flammes magiques de la tunique confectionnée par la fille de Circé) et d'autre part elle officie méthodiquement l'infanticide comme un sacrifice rituel, offrant ses enfants au soleil sanglant dont elle est selon le mythe la petite fille. Arrachée au monde barbare des sacrifices, des pratiques magiques et du panthéisme, victime d'une conversion spirituelle à l'envers, Médée retourne ici vers ses origines. Le ressort de l'action n'est donc pas tant psychologique que fatal : fatal est le retour du sacré oublié et réprimé qui, comme le dit le Centaure, disparaît sans cesser d'œuvrer secrètement au sein du monde profane³².

Pareillement dans *Théorème*, les comportements ne sont pas expliqués psychologiquement ni commentés, mais montrés dans leur succession faite de ruptures (ruptures d'ailleurs accusées par les irrptions de flashes sur le désert) ; elles s'enchaînent sans transition dans les moments

³⁰. Voir M. Covin, « Médée, la violence et le symbole », *Revue d'esthétique*, n° 3, 1982.

³¹. Pasolini dit d'ailleurs avoir moins été inspiré par Euripide que par C. G. Jung ou M. Eliade.

³². De même quand Médée assassine son frère en quittant la Colchide. Ce n'est pas pour se défendre contre les poursuivants qu'elle le tue (le meurtre est inutile et la sauvage mutilation plus encore), mais pour une raison qui reste mystérieuse: est-elle folle, frappée d'hybris par les dieux ? La perturbation de son univers archaïque rituel par l'arrivée des Argonautes l'égaré-t-elle au point qu'elle se mette à tuer un proche parent alors que le sacrifice rituel prend toujours pour objet l'autre absolu, rejeté de la communauté ? Symbolise-t-elle la fin de son appartenance au clan ? La violence reste muette et vaguement attachée au sacré plus qu'à un ordre humain de motivations psychologiques.

essentiels : par exemple lorsque la servante regarde l'hôte dans le parc, ses impulsions désordonnées (aller, venir, courir, se tenir immobile, admirer, tenter de se suicider, etc.) sont mises en scène de manière discontinue et nous la voyons passer sans transition de l'impassibilité aux larmes grâce à un plan de coupe dont l'ellipse est choquante. L'évolution des personnages dans ce film suit, schématiquement, la ligne brisée qu'on voit emprunter à la servante de retour à sa ferme natale : dans un plan général qui met en évidence l'énigme du parcours, la servante reste un moment plantée au milieu de la cour avec ses valises, faisant face aux deux enfants, puis elle se dirige vers le banc où elle restera immobile jusqu'au miracle, suivant une trajectoire perpendiculaire à celle de son entrée dans la cour. Les personnages passent par des « points-catastrophes » dont le mystère reste entier, points qui interrompent une errance : déplacements désœuvrés de la fille restée seule au jardin après le départ de l'hôte, puis brutale chute en catatonie ; errance du père dans la gare, qui va s'arrêter au beau milieu, se dévêtir et passer ailleurs, dans le désert ; enfin errance de la mère dans les quartiers pauvres, un instant interrompue par la fascination d'un point invisible : lorsqu'elle sort de la chambre d'un garçon rencontré au hasard, une série de faux raccords la plaque à plusieurs reprises dans son mouvement en quelques points d'arrêt où elle est comme happée par la fascination d'un hors-champ énigmatique. De façon générale, la discontinuité des conduites dans *Théorème* renvoie à l'action d'une force extérieure, et la mécanique de la construction démonstrative redouble la rigueur implacable d'un destin qui surplombe toute psychologie comportementale.

Poursuivant la même idée, M. Gervais met en relation le montage heurté de *L'Évangile* avec le pathos religieux qui anime le Christ : le montage saccadé confère à la Passion du Christ une énergie quasi diabolique et « pris dans ce tourbillon, dans cette masse agitée, dans cet univers tronqué, le Christ se précipite vers son destin », « animé d'une force qui le domine comme elle dominera les héros des films ultérieurs de Pasolini³³ ». La discontinuité du montage de *Médée* est également très poussée : dans toute la première partie du film (jusqu'au départ de Médée avec les Argonautes) puis dans tous les moments de grande intensité émotionnelle, les plans ne sont jamais liés par des raccords de regard ou de mouvement, et Pasolini multiplie les « sautes » des raccords dans l'axe. Si

³³. *Op. cit.*

bien que le choix du montage au détriment du plan-séquence et la pratique du faux raccord théorisée dans « le cinéma de poésie³⁴ » trouvent ici une valeur supplémentaire par rapport à celles qu'avance Pasolini.

Selon une logique d'imitation, la stylistique de la rupture épouse donc la détermination mystérieuse des personnages par la force du pathos comme principe d'extériorité ; cependant elle vaut aussi d'un point de vue pragmatique, par la manière particulière dont l'affect est communiqué au spectateur.

S'il est vrai que le gros plan est fréquent chez Pasolini, le plan d'ensemble et le plan général ne le sont pas moins, et d'une manière d'autant plus notable qu'ils ne sont pas réservés aux vastes décors et aux plans de foule, mais également consacrés à des scènes qui conventionnellement appellent une intimité plus grande avec le personnage. Très souvent, Pasolini raccorde deux vues d'un même personnage avec une variation scalaire maximale³⁵ (citons par exemple dans *Théorème* la séquence où la mère revient à l'église après avoir raccompagné ses deux amants de rencontre : nous passons du gros plan au plan général qui la distancie brusquement). Ce n'est pas pour le plaisir de faire des faux raccords, même si ceux-ci sont chargés de « faire sentir la caméra » du « cinéma de poésie³⁶ ». En réalité, ces faux raccords ont une justification plus intéressante : Pasolini ne nous *installe* pas dans l'intimité d'un personnage, nous sommes ballottés de la plus grande proximité à la plus grande distance, de la plus grande intensité de l'affect communiqué à la froideur du plan général qui schématise les silhouettes. Nous ne sommes pas constamment établis dans l'intimité d'une subjectivité toujours également proche d'elle-même, précisément parce que le personnage pasolinien n'est pas constamment à la même distance de lui-même, étant mû par un principe d'extériorité, aspiré par moments vers un gouffre énigmatique qui reste soustrait à la représentation (ou mieux : dont la représentation ne montre que la déhiscence). L'affect « nous arrive » comme il arrive au personnage, sans prévenir, sans s'expliquer, sans s'insérer dans une continuité.

³⁴. P.P.Pasolini, *L'Expérience hérétique*, cit.

³⁵. Pasolini connaît l'usage que fait Antonioni de semblables changements de point de vue sur un même sujet.

³⁶. L'auteur n'a d'ailleurs pas attendu de théoriser ainsi le procédé pour l'utiliser (cf. *Accatone* et *Mamma Roma*).

Pasolini a recherché le style cinématographique susceptible de suggérer l'action de ces forces obscures et violentes, il a cherché à créer une langue cinématographique des affects en dérationalisant la représentation et en utilisant la violence du non-verbal : dérationaliser la représentation, c'est pour Pasolini là encore un retour à l'origine, un retour à une langue primitive. C'est une des vocations de la « subjective indirecte libre » au cinéma que de « libérer les possibilités expressives étouffées par la traditionnelle convention narrative, dans une sorte de retour aux origines, jusqu'à retrouver dans les moyens techniques du cinéma les qualités oniriques, irrégulières, agressives, visionnaires des origines »³⁷. Les nombreuses transgressions des codes académiques de représentation, qui caractérisent le « cinéma de poésie », se veulent une régression vers une langue barbare adéquate à la pensée pré-logique. D'autre part cette langue cinématographique des affects recourt autant que possible à des représentations non verbales : matières arides, rugueuses, sols pierreux, visages burinés dans *L'Évangile* ; intensités lumineuses éblouissantes dans *Œdipe*³⁸ ; caméra portée identifiée à un corps dont on sent physiquement le parcours chaotique dans *Œdipe* ou *Porcherie* ; enfin violence muette : dans *Médée* où Pasolini parvient à mettre en scène une tragédie avec, peut-être, vingt phrases de dialogues, si confiant dans la force lyrique du silence qu'il muselle la Callas, le cinéaste joue du contraste entre la tension du silence et l'explosion sonore des moments d'hybris (musique barbaresque à laquelle se mêle le mugissement affolé des bœufs ; chants rauques inintelligibles dans lesquels, selon la belle expression de R.Carasco³⁹, la voix devient désert ; hurlements des pleureuses rituelles quand est rapportée la dépouille mortelle du frère de Médée). On pourrait en dire autant de l'épisode primitif de *Porcherie*, qui contraste avec la jactance de l'épisode moderne. Dans *L'Évangile* la gravité silencieuse de l'ensemble met en valeur le flot précipité de la parole divine et dans *Œdipe* opère un autre contraste, entre la dominante non langagière et le passage aux cartons écrits qui fétichisent les énoncés et les emphatisent en les rendant à une intériorité ineffable.

³⁷. P.P.Pasolini, *L'Expérience hérétique*, cit. p. 147.

³⁸. A.-M. Boyer (dans *Pasolini, qui êtes-vous ?* cit) a bien décrit ces surexpositions, papillotages, contre-jours brutaux, flous, déformations par grand angle, comme autant de signes de l'aveuglement d'Œdipe.

³⁹. In *Revue d'esthétique*, n°3, 1982.

Le tragique dans l'itinéraire de Pasolini

Dans une interview accordée à J. A. Fieschi⁴⁰, Pasolini explique en quoi son style et sa vision du monde se démarquent du néoréalisme dès *Accattone*, son premier film⁴¹ : pour Pasolini, le style néoréaliste témoigne d'un culte de la réalité - qui respecte l'intégrité de la scène filmée, la continuité du réel et qui efface le dispositif représentatif - et d'une confiance en l'homme moyen - d'où le caractère ordinaire des personnages positifs et la valeurs des rares gros plans, qui opèrent dans l'intimité chaleureuse et vivante de l'affect partagé, de personnage moyen à spectateur moyen. En dernier ressort, l'amour de la réalité ordinaire et l'humanisme chaleureux, traits essentiels de l'optimisme néoréaliste, sont commandés par un contexte historique et idéologique qui autorise la croyance en des lendemains meilleurs.

Pasolini par contre ne se soucie nullement de ménager l'illusion référentielle en préservant la continuité du réel et son autonomie par rapport au regard cinématographique, d'où la visibilité du montage heurté et la fréquence des « formes marquées » comme le gros plan. Par ailleurs le

⁴⁰. Émission « Cinéastes de notre temps », 1966 ; texte reproduit dans les *Cahiers du cinéma*, 1981, n° spécial sur Pasolini.

⁴¹. « Si vous observez les films néoréalistes, vous trouvez qu'il y a beaucoup de plans-séquences. Il y a une forte proportion de plans généraux ou de demi-ensemble. Les gros plans sont très peu, et souvent en fonction de vivacité. Expressive. Et la caractéristique idéologique de ce phénomène stylistique, c'est l'espoir. L'espoir de l'avenir. Et en Italie, c'est une caractéristique de la révolution culturelle marxiste d'après la Résistance. Et cet espoir justifie un certain amour inconditionnel pour l'homme moyen: De Sica, aussi Rossellini et les autres.

Dans mon film, il n'y a pas de plan-séquence. Jamais. Il y a très peu de plans généraux ou de demi-ensemble. Et il n'y a jamais de raccord entre un plan général et un autre plan général, ou entre un demi-ensemble et un autre demi-ensemble, qui est la caractéristique du film néoréaliste typique.

Dans mon film il y a en troisième lieu la prédominance des gros plans, du gros plan frontal, pas en fonction de vivacité expressive, mais en fonction, je dirai, de sacralité.

Et la caractéristique de cette structure stylistique, ce n'est pas l'espoir, mais le désespoir [...].

Et avec la disparition de l'espoir, il y a aussi la disparition de l'amour pour l'homme moyen. Il y a l'amour pour le héros, l'homme exceptionnel [...]. Je suis comme un sculpteur qui, faisant le portrait d'un pauvre homme de la périphérie de Rome ou d'un autre personnage, ne fait pas un petit portrait familial, élégant, mais fait une énorme statue. »

rapport du spectateur au personnage n'est plus de familiarité : le gros plan frontal est sacré, il provoque le recul de la sacralité : *sacer*, c'est-à-dire aussi séparé, le réel fascine à distance. Pour la même raison, la sympathie humaniste pour le personnage le cède à la fascination pour le héros.

Enfin, lorsque Pasolini évoque le désespoir qui colore cette vision du monde, il faut l'entendre comme un pessimisme tragique, un pessimisme dionysiaque qui trouve la joie dans un au-delà du désespoir et de la souffrance et sans le recours à une ferme croyance en l'avenir. La foi dans la vie ayant perdu chez Pasolini tout soubassement idéologique, le respect de la réalité telle qu'elle est ne suffisant plus à manifester l'amour de la réalité, celui-ci passe désormais par une opération de transfiguration active chargée d'enrichir et de diviniser le réel - et Pasolini explique que la discontinuité du montage et la prédominance du gros plan ont pour fonction d'idolâtrer les choses du monde en les fétichisant une par une. Bref l'acte de foi dans la vie n'est plus du ressort du respect contemplatif mais de la création, et il relève du couple adoration/haine, sacralisation/désacralisation.

Ce pessimisme dionysiaque qui consiste en une approbation esthétique de la vie dans la souffrance, Pasolini l'évoque dans l'entretien avec J.-A. Fieschi, admettant que l'essentiel, dans ses films, c'est qu'ils « expriment de la joie et de la souffrance. En même temps. » Il se réfère à une expression dialectale qui résume le sens de son entreprise : chanter « *ab gioia* », par joie, de joie, mais avec cette signification de « raptus poétique, d'exaltation, d'euphorie poétique », et « le signe qui a dominé toute [sa] production est cette sorte de nostalgie de la vie, ce sens de l'exclusion qui n'enlève pas l'amour de la vie mais l'accroît ». Cette déclaration de 1966, on l'appliquera sans mal à *Accattone*, *Mamma Roma*, *L'Évangile*, *Œdipe*, *Théorème*, *Médée*. Mais que dire de *Salò* et même à certains égards de *Porcherie*, parfois trop rapidement qualifiés de tragiques par la critique, pour cette seule raison qu'on y voit mal absolu ou malheur suprême ? On y verra peut-être plus clair en distinguant plusieurs périodes dans la série des films cités.

1 La péremption du credo politique du néoréalisme d'après guerre engage une vision tragique de la condition prolétarienne dans *Accattone* et *Mamma Roma*, vision qui outre les éléments stylistiques indiqués, se traduit par l'application du modèle christique au destin des « *poveri christi* », ceux que nous appelons les pauvres diables. Les

communistes n'ont pas manqué de dénoncer à l'époque les effets fatalistes de ce type de représentation du peuple ; toutefois Pasolini se livrait là à une opération comparable à celle d'Hugo dans *Les Misérables*, c'est-à-dire à une magnification du héros populaire par la métaphore christique, qui n'excluait pas l'analyse lucide des problèmes sociaux (alors que le fatalisme chrétien du mélodrame populiste sert généralement à évacuer l'examen de la réalité sociale). Quoi qu'il en soit, il est vrai qu'on sentait pointer là un intérêt qui allait s'imposer par la suite dans l'œuvre pasolinienne, à savoir un intérêt pour le mal qui ne s'épuise pas dans la psychologie et la sociologie, toujours débordées par une perspective métaphysique, comme le note M. Gervais⁴².

2 Dans la deuxième période, qui regroupe *L'Évangile*, *Œdipe*, *Théorème* et *Médée*, cette tendance s'affirme, et ce qui est porteur de tragique, ce n'est pas une condition sociale ou une situation historique, mais une Passion, c'est-à-dire des souffrances existentielles irréductibles à des déterminations sociales, même si celles-ci ne sont pas absentes : passion destructrice de la foi dans *L'Évangile*, passion érotique et spirituelle dans *Théorème*, folie criminelle et sacrée de Médée, fatalité des conflits psychiques dans *Œdipe*.

La passion est pour Pasolini une jouissance qui détruit et non un plaisir, elle obéit à un principe de dépense et de consommation violente, bref elle s'oppose au principe de conservation qui régit l'hédonisme bourgeois, abhorré du cinéaste. La dépense passionnelle implique cette joie de détruire qui fait voisiner suprême souffrance et suprême jouissance dans une équivalence dionysiaque des extrêmes. C'est ainsi qu'il y a quelque chose de l'ordre du triomphe et de la jubilation diabolique dans la réplique finale de Médée : « maintenant rien n'est plus possible » et l'héroïne exulte quand tout est enfin consumé et que son destin se scelle dans l'accès à cet absolu. Cette orientation était déjà sensible dans les premiers films et J. Collet pouvait remarquer que le malheur dans *Accattone* ne réside pas tant dans la misère sentimentale ou sociale, que dans l'impossibilité de « distinguer ce qui comble de ce qui détruit. C'est d'être comblé par cela même qui détruit » : de là qu'il soit impossible à *Accattone* de distinguer entre l'ange de Dieu et l'ange de l'Enfer : à ses yeux il n'y a plus d'ange des ténèbres, « tout est lumière, il est aveuglé⁴³ ».

⁴². M. Gervais, *Pasolini*, cit.

⁴³. J. Collet : article dans *Cahiers du Cinéma*, n° 132, 1962.

Ce que Pasolini dit apprécier dans la *Dolce Vita* de Fellini peut s'appliquer à certains aspects de son œuvre (au moins au Christ, à Œdipe, à Médée, au père de *Théorème*, au rebelle cannibale de *Porcherie*, à Accattone) : « tous ces personnages sont en fin de compte purs et pleins de vie, car ils nous sont toujours présentés aux moments mêmes où ils dégagent une énergie presque sacrée » et « même les moments douloureux, les tragédies, sont présentés comme des phénomènes chargés de vitalité, comme des spectacles⁴⁶ ». Outre le goût pour la vitalité de l'art tragique, la tonicité de la représentation de la souffrance, il faut ici relever et expliquer l'association entre pureté et énergie. La pureté paradoxale des personnages tragiques tient de l'amoralité des grandes énergies naturelles dévastatrices qu'évoque Artaud dans son commentaire des *Cenci*⁴⁷ : « ni innocents ni coupables, ils sont soumis à la même amoralité essentielle que ces dieux des mystères antiques d'où est sortie la tragédie », ces dieux qui suivent leur nature au-delà du bien et du mal, comme la nature elle-même ; les personnages des *Cenci*, poursuit Artaud, ont « cette sorte d'amoralité fabuleuse qui appartient à la foudre ». Une énergie suprême met le héros tragique sur le même plan que la nature sacrée avec laquelle il communique dans *Porcherie* (personnage de Clémenti) et dans *Médée* (même si aucune influence n'est établie, Pasolini est dans ce dernier film assez proche de Sénèque : les chœurs de la tragédie de Sénèque évoquent souvent les grandes forces dévastatrices de la nature, image de la démesure passionnelle). Pareillement Œdipe et Accattone sont également innocents/coupables dans le crime, purs dans l'impureté⁴⁸. Que le personnage soit pur dans le crime même, arrivé à ce point d'incandescence, de lumière éblouissante où l'âme se dissocie sous l'effet du pathos⁴⁹, ou bien qu'il souffre délibérément un martyr extrême (le Christ, le père de *Théorème*), on est au-delà du bien et du mal : la douleur et le malheur peuvent être affirmés joyeusement au-delà des valeurs morales traditionnelles, la tragédie transcende la moralité. Pour cette dernière idée,

⁴⁶. P.P.Pasolini : *Écrits sur le cinéma*, Presses universitaires de Lyon, 1987.

⁴⁷. A.Artaud : *Œuvres complètes*, tome IV, Gallimard, commentaire des *Cenci*.

⁴⁸. Du dialogue entre Pasolini et Franco Citti reproduit dans les *Écrits sur le cinéma* (*op.cit.* chapitre « Petits dialogues sur le cinéma et le théâtre »), il résulte que la pureté est affaire d'authenticité immédiate et qu'elle échappe à la triade morale innocence/ culpabilité/ vertu.

⁴⁹. Expression empruntée à Enzo Siciliano, *Séminaire Pasolini* de M.-A. Macciocchi, Grasset, 1980.

celle de l'affirmation de la douleur et du fatum, l'exemple privilégié est celui d' *Œdipe-Roi*.

Certains écarts par rapport au modèle sophocléen dont Pasolini s'inspire révèlent l'intention de faire d'Œdipe le héros de l'*amor fati*, capable d'affirmer le destin qui est le sien, d'approuver la vie jusque dans la suprême horreur de son destin personnel. Tout d'abord, Pasolini attribue à Œdipe une phrase très controversée, dont les traductions françaises par exemple ne portent pas trace : « Désormais tout est clair, *tout a été voulu et non imposé par le destin* » dit l'Œdipe pasolinien quand le serviteur de Laïos lui a révélé son identité, alors que le personnage de Sophocle s'exclame : « Hélas ! Hélas ! ainsi à la fin tout serait vrai⁵⁰ ! ; « Oh ! Oh !... comme tout est clair à présent⁵¹ ! ». Dire que l'inceste et le parricide sont l'œuvre de sa volonté et non du destin, c'est pour l'Œdipe de Pasolini se charger d'une responsabilité, ne plus se considérer comme le jouet du hasard ou des dieux, et faire sien rétrospectivement le désir qu'il subissait dans la méconnaissance (on reconnaît là l'empreinte de la psychanalyse). Cette phrase s'éclaire lorsqu'on la met en relation avec la séquence (citée plus haut) où Œdipe et Jocaste, résistant à l'évidence pourtant criante des recoupements, s'abandonnent à une fièvre incestueuse pleine d'angoisse, le fils reconnaissant sa mère comme telle après lui avoir raconté l'assassinat du vieillard avec des cris d'épouvante. Dans un premier temps, Œdipe va se charger d'une responsabilité, puis il expiera la faute dans son errance. Mais l'expiation elle-même ne suffit pas et sa longue errance ne se termine pas par une réconciliation avec la société dont il a transgressé les lois. En effet ce qui l'absout de sa faute n'est ni l'institution garante de la moralité et du sacré à laquelle fait allusion la séquence de l'église, ni la réparation, sous la forme du dévouement à la cause des opprimés que symbolise la séquence de l'usine. Le dénouement de la tragédie d'Œdipe chez Pasolini, ce qui correspond à l' *Œdipe à Colone*, ce ne repose pas comme chez Sophocle sur la réintégration du *pharmakos* dans la cité sous l'égide du « fondateur mythique de la démocratie athénienne, Thésée⁵² » : il coïncide avec le retour sur les lieux de l'enfance, qui a une tout autre signification. L'Œdipe de l'épilogue moderne revient dans le pré vert de sa naissance, lieu tout aussi sacré que le bosquet consacré de Colone, et il retourne mourir sur sa terre-

⁵⁰ Traduction de P.Mazon.

⁵¹ Traduction de R.Pignarre.

⁵². Voir la préface de P. Vidal-Naquet aux tragédies de Sophocle, Gallimard, coll. « Folio ».

mère : « je suis arrivé, la vie finit où elle a commencé ». Ce retour à l'origine rappelle sans doute l'anamnèse psychanalytique, mais il est bien plus riche de sens : il désigne surtout le cycle de la vie qui finit par coïncider avec elle-même, par affirmer ce qui avait été subi seulement, par approuver le désir et la mort qu'il porte en lui, l'amour de la mère étant ici associé à l'aspiration vers la mort et vers la terre. Cette ultime phase du dénouement ne relève pas de la sublimation, car la sublimation vertueuse, l'expiation, sont données comme inefficaces. Œdipe ne surmonte pas non plus le complexe du même nom en acceptant la loi du père, garante de l'ordre moral : la figure paternelle, déjà très malmenée dans le prologue puisque c'est au père que revient l'initiative de la haine⁵³, reste évincée du dénouement, où s'impose sous une forme nouvelle l'être avec la mère. Cette séquence fait retour à la vision de l'enfant qui figurait dans le prologue : les mouvements vertigineux et irréguliers de la caméra vers les frondaisons, l'acuité des perceptions sonores, le bain de sensations et d'affects vivement éprouvés mais non compris, tout ce qui suggérait dans le prologue l'existence immédiate et innocente de l'enfant revient dans l'épilogue. Pris dans un tourbillon d'affects et de sensations, l'enfant était aveugle par ignorance et ébloui par la présence de la lumière et de la mère (encore s'agissait-il surtout d'une présence féminine diffuse : des plans métonymiques montraient des parties du corps de la mère, mais aussi des jeunes filles qui l'entouraient). A la fin, le vieillard privé de la vue et devenu le double de Tirésias est illuminé et éprouve un vertige extatique qui le ramène à l'être indivis antérieur à la séparation moi-monde (fusion mère-enfant, homme-nature, mourant-terre mère). Tel est le sens du dénouement : dans la pleine lumière du savoir, trouver non pas le salut dans la vertu, mais une paradoxale innocence d'après la faute et la conscience : l'innocence tragique qui affirme dans l'éblouissement tout le passé.

3 Le retour du politique : exit Dionysos.

Sous les dehors faussement simples de la parabole, *Porcherie* présente un cas complexe. La compréhension du film passe par l'élucidation du rapport entre les deux histoires montées parallèlement.

Ce rapport est d'abord d'analogie : la société dévore ses enfants, qu'ils soient désobéissants comme le rebelle cannibale du Moyen Age

⁵³. Voir les regards qu'il jette à l'enfant, et son geste de violence castratrice.

indéterminé (Pierre Clémenti), ou bien ni franchement contestataires ni vraiment consentants comme le jeune bourgeois de l'Allemagne contemporaine (Jean-Pierre Léaud). Les crimes du rebelle, parricide, meurtres, anthropophagie, font écho à la scandaleuse passion de Julien pour les porcs, et le supplice du premier, livré en pâture aux loups, ressemble à la mort du second, dévoré par les porcs.

Néanmoins, l'histoire de l'un n'est pas la métaphore de celle de l'autre, et le montage propose une comparaison qui laisse paraître des différences essentielles. Le montage de *Porcherie* met en regard sans les confondre la version moderne et la version primitive de la transgression.

Première différence, la transgression de Julien est vouée à l'abjection – l'amour des porcs – et cette perversion ne provoque pas l'horreur sacrée des crimes du rebelle, crimes suprêmes de la démesure auxquels toute une tradition mythologique et tragique a déjà donné leurs lettres de noblesse.

D'autre part, la transgression perverse de Julien est condamnée à l'obéissance. Julien refuse de contester politiquement la génération de son père, contrairement à sa cousine Ida qu'il repousse, et il entretient des rapports ambigus avec ce père mi-ami mi-ennemi grâce à la complicité duquel il recouvre un moment la santé ; le rebelle au contraire est parricide. Chose plus importante, la perversion de Julien n'est pas réellement subversive. Sa passion pour les porcs reproduit la loi du monde capitaliste néo-fasciste édifié par ses pères, dont elle énonce parodiquement la formule : porcherie moderne. Julien parodie son père - il dit qu'il lui arrive de grogner comme lui - ce père qui s'imagine caricaturé par Brecht ou Georg Grosz sous les traits d'un porc. Mais une parodie est subversive, dirait-on ; oui, si elle est intentionnelle et délibérée : c'est le cas du film de Pasolini mais non du personnage de Julien qui est l'instrument de la parodie plus que son auteur. De plus l'amour de Julien pour les porcs, nous dit Herdhitze qui, en tant que créature brechtienne en sait et en dit beaucoup sur la vérité des personnages, cet amour donc résulte d'une attirance romantique pour la nature et la campagne : comique dégradation du rêve de pureté anachronique dans la cochonnerie, comique transposition de l'idylle dans la porcherie industrielle où l'idée d'innocence animale n'a aucun sens. Il n'y a pas de refuge pour la pureté, même dans la corruption perverse, pour les enfants de la bourgeoisie, perpétuellement conchiés par leur pères néo-nazis, comme le dit Klotz lui-même. Le système absorbe silencieusement ses scandales, et la zoophilie de Julien finit par servir le compromis : grâce

aux turpitudes de Julien, les deux industriels rivaux sont amenés à s'allier en renonçant à leur chantage mutuel (une histoire de juifs contre une histoire de porcs) et le capitalisme prospère de plus belle : capable d'étouffer le scandale de sa connivence avec le nazisme et les crimes contre l'humanité, comment serait-il arrêté par une petite affaire de mœurs ?

La transgression perverse de Julien est limitée au champ de la parodie. Le personnage de Julien hésite entre le tragique et le comique : « crucifié » et « ridicule » à la fois, personnage dont on se demande s'il ressemble à Charlot ou à un Saint Sébastien maniériste, c'est la piètre victime d'une comédie sinistre. Tout un contexte attire bon nombre de procédés de mise en scène cinématographique chers à Pasolini dans la sphère de la distanciation brechtienne : il y a d'abord le pastiche littéraire de certains dialogues rimés en italien, mais aussi des références à Brecht et à Grosz, il y a le jeu distancié de deux acteurs marqués par Godard (Léaud et Wiazemsky), il y a enfin le traitement brechtien des personnages : le père de Julien par exemple est affublé d'une moustache hitlérienne dans la scène où ce symbole est nécessaire, les personnages semblent s'adresser directement au spectateur en énonçant la vérité des situations et en décodant les symboles. Dans ce contexte, les traits du style cinématographique de Pasolini changent de valeur, ils cassent le pathos au profit de la distanciation critique et parodique⁵⁴. Ainsi la visibilité de la caméra a un effet critique et non lyrique⁵⁵ : les faux raccords dénoncent l'illusion de la représentation (par ex. raccord à 180 degrés sur un même sujet statique), les angles très rares alternent avec les angles neutres, les procédés s'exhibent avec une lourdeur délibérée (par ex. dans une conversation entre Klotz et son conseiller, itération des avancées sur Marco Ferreri suivies par l'écho systématique de la harpe). La frontalité ici n'a plus du tout un effet de sacralisation : elle rejette le spectateur hors du cube imaginaire de l'espace scénique et le met face à une composition picturale symétrique, rigide et statique. Le découpage des séquences dialoguées est également révélateur de l'intention d'exclure le spectateur de l'espace scénique ; très souvent

⁵⁴. Un exemple parmi d'autres qui fait douter de la possibilité d'isoler des procédés « pathétiques » en les abstrayant des œuvres singulières au sein desquelles ils s'organisent de manière originale.

⁵⁵. Pasolini lorsqu'il analyse le « cinéma de poésie » pense aussi bien à l'œuvre de Godard qu'à *L'Évangile selon saint Matthieu* ; on voit ici toute la différence qui sépare ces exemples.

Pasolini remplace un champ-contrechamp classique (i.e. l'alternance de deux plans en ocularisation interne) par le montage de deux profils ou la combinaison profil/face, de manière à exclure l'identification du spectateur au regard des personnages. Enfin la composition picturale des plans, très fréquente chez Pasolini et depuis le début, tend ici à se figer dans une rigueur formelle qui redouble le style néo-classique des décors glacés, alors que, nous l'avons vu, Pasolini avait su corriger ailleurs par des procédés compensateurs le risque de figement qu'impliquait la composition picturale. Cet ensemble parodique, mais aussi le contexte du montage parallèle, ont un effet décisif sur les dernières déclarations de Julien : ses efforts pour affirmer que son amour des porcs n'a rien à voir avec la dégénérescence, et pour hausser cette singularité qui lui est venue comme une « grâce » au rang de la passion mystique qui procure « angoisse et joie infinies », restent empreints de dérision, d'autant que le montage parallèle met en regard la froideur verbeuse de ses discours et l'effrayante exaltation de la déclaration du rebelle cannibale, qui s'enlève sur un fond de silence : « J'ai tué mon père, j'ai mangé de la chair humaine, et je tremble de joie ».

Autre grande différence entre les deux histoires, le monde moderne a perdu le sens du sacré, alors que la barbarie primitive du cannibale ne prend sens que dans cette dimension. Le rebelle croit assez au dieu chrétien qu'il outrage pour faire un signe de croix avant de tuer. S'il se révolte contre le dieu catholique par ses sacrilèges, refusant de baiser le crucifix alors que son compagnon plus fruste se rend au repentir par peur, il vénère des divinités païennes, et c'est pour cela qu'avant de consommer de la chair humaine il lance avec crainte la tête du mort dans la gueule d'un volcan, accomplissant l'acte selon le rite sacrificiel qui veut qu'on ne consomme la victime qu'après avoir donné leur part aux dieux. Révolte métaphysique qui dresse dans l'hybris le héros contre les hommes et contre l'ordre divin, ou bien rejet d'une religion institutionnelle et retour à une religiosité primitive, sa conduite n'a de sens que dans un monde de foi. Dans le monde contemporain au contraire, le sacré n'existe plus et la religion, comme le dit le père de Julien, a été remplacée par les rituels de consommation : ingestion (on voit à ce moment-là une femme affreuse enfourner un gâteau écœurant), digestion de n'importe quoi et enfin défécation, tel est le cycle de la porcherie industrielle qui semble sans issue (le mysticisme de Julien est dérisoire) et qui a tout phagocyté, en particulier la barbarie.

Sur ce point, il importe de distinguer plusieurs représentants de la barbarie dans *Porcherie*⁵⁶. Franco Citti, le compagnon du rebelle cannibale, incarne la *vraie* barbarie primitive : c'est une brute inconsciente qui figure la sauvagerie de l'état de nature. Celle-ci, selon le mythe pasolinien du bon sauvage, est pure, innocente, généralement bonne et la férocité y reste exceptionnelle. Pierre Clémenti représente la barbarie subversive : c'est un hérétique sanctifié par l'héroïsme dans le mal qui le voue au martyr et Pasolini y verrait même volontiers une figure de l'intellectuel hors la loi. Les pères industriels capitalistes et nazis sont les représentants de la barbarie du monde moderne, mais ce sont des repoussoirs alors que la barbarie de Clémenti constitue un pôle de fascination : elles ne sont pas sur le même plan, Clémenti ne métaphorise pas la barbarie nazie. Le type de barbarie auxquels sont associés les pères bourgeois de *Porcherie* est le même que celui des sadiques-fascistes de *Salò*⁵⁷ ; inversement, Pasolini refuse l'assimilation du rebelle avec un personnage de Sade. Enfin, il y a Julien, ou la barbarie impossible : non-sens comique, à moitié soumise et à moitié révoltée, impossible même comme pureté paradoxale, phagocytée par la barbarie omniprésente du pouvoir économique.

L'histoire de Clémenti relève d'une esthétique de la cruauté, et le pathos tragique lui convient parce que la barbarie mythique est associée à des valeurs existentielles ; l'histoire de Léaud subit un traitement brechtien qui impose distance, comédie et caricature, parce que la barbarie, historisée, a changé de sens. La duplicité du film au regard de l'éthique, de l'esthétique et du pathétique s'explique ainsi : tout d'abord, Pasolini commence à s'interroger sur la pertinence subversive de son mythe barbare ; comme il le dira dans un poème frioulan des années 70⁵⁸, la barbarie n'est plus subversive aujourd'hui parce que la barbarie moderne a phagocyté la barbarie primitive. Par ailleurs, aux yeux de Pasolini il y a une fatalité de la dégradation historique (de l'histoire tout court, puisque seule l'origine est idéale) qui veut que la perte de la bonne barbarie primitive soit irrémédiable, et que le retour subversif à la barbarie soit ou bien relégué dans un hors-temps mythique, anhistorique, ou bien condamné, s'il

⁵⁶. Voir les commentaires de Pasolini dans l'entretien avec J. Duflot, *cit.*

⁵⁷. L'un des sadiques de *Salò* prononce, d'ailleurs, une phrase qui montre que Pasolini a en tête un rapprochement avec les thèmes de *Porcherie* : lors du mariage quasi-incestueux (« ante inferno »), il s'amuse du cynisme de la bourgeoisie qui tue ses enfants.

⁵⁸. Cf A. Rocchi Pullberg, *Séminaire Pasolini* dirigé par Macciochi, .cit. p. 322-323.

s'actualise dans la situation historique moderne, à déchoir dans l'impuissance, l'obéissance et la dérision.

Pasolini rêve d'un univers mythique, barbare, d'une scène tragique, théâtre de la passion, qui se situe au-delà du bien et du mal, en deçà ou au-delà de l'humain, où la vie puisse être globalement affirmée, même dans la douleur, la faute, le mal. Cette scène, dans *Porcherie*, s'appelle *Orgia*. Mais une autre scène préoccupe le cinéaste, la scène historique fasciste ou néofasciste qu'on trouve dans *Salò* et dans l'épisode moderne de *Porcherie*, qui ne se soustrait pas à l'éthique : le mal dans *Salò* est le mal sans ambiguïté ni séduction, odieux, obscène et vil ; la souffrance de Julien dans *Porcherie* est la souffrance sans valorisation possible, plutôt lamentable encore qu'il n'en soit pas responsable, plutôt dérisoire dans ses tentatives de transfiguration mystique. Et ici, selon une logique qui n'est pas très éloignée de celle de Brecht⁵⁹ qui refuse de faire du pathos et du beau, comme d'exalter le destin avec un sujet pareil, Pasolini sort du tragique.

Salò et l'épisode contemporain de *Porcherie* ont ceci de commun qu'ils sont pris dans une représentation distanciée et sans pathos : on a vu que dominaient dans cette partie de *Porcherie* la distanciation critique, la caricature et la dérision, teintés de comique brechtien (comédie sinistre qui fait ricaner amèrement plutôt que sourire). À côté de cela, nous avons la froide horreur de *Salò*. Pasolini n'épargne rien au spectateur, il lui inflige les descriptions méticuleuses de Sade, l'image cinématographique livrant ces descriptions dans leur obscénité totale, bouchant l'imaginaire fantasmagorique⁶⁰. Cette froideur clinique laisse l'atrocité à sa laideur sale et ne donne aucune prise à la transmutation souffrance/jouissance chez le spectateur. Elle fait subir au spectateur l'apathie sadienne : à cet égard, on

⁵⁹. Voir « Brecht et l'anti-tragique » par E. Pfrimmer, in *Le théâtre tragique*, Éditions du C.N.R.S., 1965, études présentées par Jean Jacquot.

⁶⁰. R.Barthes (dans "le Monde", 15 juin 1976) repérant une différence entre le texte descriptif de Sade et l'image cinématographique de *Salò*, considère que Pasolini trahit l'imaginaire infigurable de Sade (il est vrai que Barthes, « lecteur enchanté du texte de Sade », ne pouvait manquer d'être déçu par le regard que Pasolini porte sur le sadisme). À notre avis au contraire, l'image cinématographique réussirait plutôt à achever la tendance du texte sadien vers la description exhaustive et sans ombre. Une œuvre écrite qui, bien plus que celle de Sade, montre cet « accord privilégié entre l'écriture et le fantasme » qui plaît à Barthes, c'est l'œuvre romanesque de Robbe-Grillet, mais justement ce ne sont pas les scènes sadiques que décrit méticuleusement Robbe-Grillet. Quant aux films de Robbe-Grillet, ils esthétisent et artificialisent la représentation cruelle et se gardent de toute obscénité, appelant toujours l'imaginaire vers un manque à voir, comme tout érotisme.

peut comparer la manière dont est représenté le sacrifice humain dans *Médée* et la vision des supplices qui se déroulent dans la cour à la fin de *Salò* : dans *Médée*, le spectateur est impliqué dans une participation au sacrifice barbare, dans une ivresse de violence sacrée effrayante mais esthétisée, ritualisée et mise en relation avec des cultes de fécondité. La victime, significativement, est censée sourire⁶¹, ce qui suppose une complaisance de la mise en scène à l'égard de la violence. Au contraire les supplices sadiques dans la cour de *Salò* sont vus de loin, et comme le remarque A.-M. Boyer⁶², Pasolini utilise un ensemble de procédés qui distancient l'horreur sans l'atténuer : éloignement du spectateur fictif (le sadique), flou de l'image, redoublement du cadre par des cadres internes dont celui des jumelles du sadique et celui des barreaux de la fenêtre, silence.

Cette distance convient à un monde d'où s'est retirée la passion, ce qu'il y a de bon dans la passion, et où ne subsistent plus que des bouffons-mâtres, des bouffons-valets et des bouffons-victimes (*Porcherie*), ou bien le visage froid du vice calculateur et ratiocinant organisant l'exploitation des corps réifiés (*Salò*). Dans *Salò* la succession méthodique des atrocités selon les trois cercles des « manies, de la merde et du sang », ainsi que la réglementation de l'excès par le Code mettent l'accent sur la rationalité de l'horreur, la compatibilité de l'ordre et de la violence, la collusion de la barbarie et du pouvoir. Contrairement à certains intellectuels français « enchantés » par Sade, Pasolini ne flirte pas sans tourment avec les thèmes sadiens, parce que sa réflexion sur le sujet est d'emblée politisée à travers l'équation sadisme=fascisme (République de *Salò*) et même, en filigrane, l'arrière-plan d'une réflexion sur le néo-fascisme du capitalisme consumériste des années 70, qui lui aussi réduit les corps au statut d'objet, de marchandise⁶³. Tenter d'embarquer Pasolini dans une lecture bataillienne

⁶¹. Nous disons *censée* parce qu'on sent malgré tout quelque chose d'artificiel et de forcé dans cette image, de même qu'il y a quelque chose de faux dans l'apologie bataillienne des sacrifices humains du monde aztèque. Ce qu'il y a de faux là-dedans, c'est l'oubli du rapport entre sacré et pouvoir, barbarie et civilisation, institution du pouvoir, domination des corps. G.Bataille ne s'occupe pas d'expliquer la religiosité primitive comme formidable appareil de terreur au service de l'assujettissement. Pasolini quant à lui admet qu'il oublie dans son mythe barbare qu'il n'y a sans doute jamais eu d'*illud tempus* où la sacralité barbare ne fût pas au service d'institutions politiques.

⁶². A.M Boyer, *Pasolini, qui êtes-vous ?*.cit.

⁶³. P.P.Pasolini, *Écrits corsaires*, cit.

de Sade, en cédant à l'analogie trop simple de ces deux auteurs fascinés par un érotisme sulfureux, serait donc à notre avis un contresens assez lourd. D'autant plus lourd que Pasolini a lui-même indiqué que *Salò* résultait d'un changement de perspective sur l'érotisme.

En 1975, Pasolini abjure la *Trilogie de la vie*⁶⁴ (le *Décameron*, *Les Contes de Canterbury*, *Les Mille et une nuits*), version euphorique de la barbarie, qui montrait l'innocence heureuse d'un monde païen et paillard étranger au péché. Pasolini dans les années 70 cesse de voir le corps et le sexe comme le dernier refuge de l'authenticité primitive, considérant qu'à la faveur d'une tolérance fallacieuse accordée par le pouvoir consumériste, cette authenticité a été elle-même violée et manipulée. La sexualité naguère porteuse de joie et de liberté dans la *Trilogie* signifie dans *Salò* obligation et laideur, au moment où Pasolini constate l'emprise croissante du pouvoir sur le corps.

Le renversement des valeurs que Pasolini assignait au corps, au sexe, mais aussi à la « barbarie », provoque dans *Salò* une confusion profonde qui nourrit l'équivoque et met l'interprétation en difficulté. De ce désarroi, on sent quelque chose dans la séquence où les sadiques hésitent pour attribuer une phrase qui autorise leurs exactions à Baudelaire, Nietzsche, Saint-Paul ou Dada : l'entité sadique-fasciste n'a aucun mal à détourner les références les plus chères à Pasolini. De même une séance sadique officinée par l'évêque en grande pompe et consacrant le caractère divin de la monstruosité dans le rite sadien met en lumière le brouillage complet des valeurs associées à la barbarie, à la sacralité et à la perversion-transgression.

Ainsi le tragique ne nous semble-t-il pas occuper une place stable dans l'univers de Pasolini, et cela en raison d'une intrication très variable avec le politique au cours de l'itinéraire du cinéaste. Car au début de son œuvre, le pathos tragique s'associe au thème socio-politique, avec *Accattone* et *Mamma Roma*, le contexte idéologique favorisant le développement d'une vision tragique de la condition prolétarienne. Dans un deuxième temps (*L'Évangile*, *Œdipe*, *Théorème*, *Médée*), le pathos tragique tend à se dissocier du politique en s'appliquant à une thématique existentielle. Représentation tragique et problématique politique entrent en conflit dans *Porcherie*, œuvre qui tient sa duplicité de la tension entre deux centres

⁶⁴. Voir « J'ai abjuré la Trilogie de la vie », texte traduit par F. Gérard à la fin de *Pasolini ou le mythe de la barbarie*, .cit.

d'intérêt de Pasolini, partagée entre une entreprise critique brechtienne aux enjeux politiques et une esthétique de la cruauté de valeur métaphysique. Enfin nous sortons du tragique, du pathos et de l'affirmation dionysiaque du mal dans *Salò*, qui témoigne d'une prééminence du politique dans les préoccupations de Pasolini.

Véronique TAQUIN