

## Pasolini, le désespéré

André Roy

Numéro 124, automne 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/5177ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Roy, A. (2005). Pasolini, le désespéré. *24 images*, (124), 4–7.

Rétrospective Pier Paolo Pasolini

# Pasolini, le désespéré

par André Roy

Le matin du 2 novembre 1975, à Ostia sur une plage à 15 kilomètres de Rome, un cinéaste, poète, romancier, dramaturge, peintre, théoricien, critique littéraire, chroniqueur politique est trouvé mort, affreusement massacré, par un *carabiniere* qui avait auparavant poursuivi et arrêté une Alfa Romeo grise roulant à toute vitesse sur l'autoroute. À l'intérieur de la voiture, qui appartenait à Pier Paolo Pasolini, se trouvait Giuseppe Pelosi, voyou surnommé Pino la Grenouille, qui avouera avoir assassiné l'homme qui l'avait amené la veille au soir sur cette plage pour des relations sexuelles. Trente ans après, soit en mai 2005, Pelosi confesse à la chaîne de télévision Rai Tre que le meurtre découlait d'un complot ourdi par des gens d'extrême droite et que trois individus auraient éliminé Pier Paolo. Cet aveu confirme la thèse qu'a toujours défendue Laura Betti : que cet assassinat était politique. Comme l'avait également écrit Alberto Moravia, dans *Pasolini : chronique judiciaire, persécution, exécution* (Seghers, 1977), c'était pratiquement toute la société italienne qui avait provoqué le crime. C'est que PPP, par son œuvre tant littéraire que cinématographique, mais aussi par ses interventions polémiques dans les médias, représentait un cas monstrueux, celui d'un insoumis, créateur et penseur, qui ne pouvait pas accepter la société et ses institutions telles qu'elles étaient, et qui a chroniquement transgressé leurs lois morales comme il a transgressé les siennes propres : communiste exclu du Parti communiste italien, marxiste attiré par le sacré et le christianisme, homosexuel, soit un homme qui, pour toutes les classes italiennes de l'époque, autorisait son assassinat à cause de son « anormalité ». Mais le 2 novembre 1975, celui par qui les scandales et les condamnations arrivaient n'a pas été réduit au silence ; son œuvre, audacieuse et complexe, toute de contradictions faite, nous parle encore. En particulier, ses films, à la fois amphibologiques et hérétiques tant la politique, la sexualité et la religion s'y entrelacent de manière non orthodoxe. Paraboles sur la civilisation occidentale capitaliste et industrielle en train de perdre ses valeurs spirituelles et morales, ils sont presque tous imprégnés d'un fort désespoir. On le constatera avec la rétrospective de la Cinémathèque québécoise : ils gardent à coup sûr leur potentiel de subversion et de cruauté. Ils corroborent le statut continuellement dévolu à cet artiste : insupportable, irrécupérable, irrécupérable. Pasolini demeure encore notre plus extrême contemporain.

### Poésie et réalité

C'est à la ferveur et au sentiment d'urgence dans la vie artistique et engagée de PPP qu'on doit la vitesse de tournage de ses films et leur multiplicité (14 longs métrages et 12 courts et moyens métrages documentaires et de fiction en moins de 15 ans). Avant *Accatone*, de 1961, Pasolini, qui arrive à 40 ans, est connu comme poète et romancier ; il est acclamé et est devenu un guide intellectuel, rôle renforcé par sa collaboration à de nombreux journaux et revues culturelles et littéraires. Il a déjà élaboré une sorte de théorie sur l'écriture, qu'il appelle « le langage de la réalité », soit cette langue pure, intacte, qui pourrait faire rendre gorge à la réalité. C'est dans la destinée de cette écriture que s'inscrit son cinéma. Il nommera, dans sa fameuse conférence au Festival du nouveau cinéma de Pesaro, en 1965, « cinéma de poésie », ce qu'il veut pratiquer : un cinéma rompant avec les conventions narratives traditionnelles et commerciales, un cinéma libre, subjectif, métaphorique, à l'opposé du « cinéma de prose », qui est sans nouveauté stylistique ou formelle.

À partir de 1961, il consacra la majeure partie de son temps et de son énergie au cinéma, dans cette représentation de la vie, de la réalité physique, sexuelle et existentielle que le film peut parfaitement offrir, selon lui, en tant que mécanisme de production de sens. L'image deviendra pour PPP la façon la plus adéquate de matérialiser la dimension charnelle, corporelle, de la réalité, comme si chez lui, réel et effets de réel pouvaient être interchangeables. Mais réalité n'est pas pour autant réalisme. En choisissant la voie cinématographique, l'artiste a adopté le pouvoir de *mimesis* que permet la caméra. Et la poésie comme forme de la vie – et dont il s'est toujours réclamé – continuera ainsi de garder un pouvoir de transcendance sur le cinéma : rien ne peut s'y perdre en tant que réalité. Pour Pasolini, quelque chose d'identique se produit entre certains de ses vers et certains de ses cadrages, car la poésie est centrifuge et peut enclorre le maximum de réalité dans la fixité du photogramme.

Si on a fréquenté la poésie de Pasolini, on ne sera pas surpris que, comme elle, son cinéma soit excentrique par rapport à celui pratiqué en Italie depuis l'après-guerre, soit le néoréalisme. Loin des modes, des mouvements littéraires, proche de la tradition rhétorique italienne, les premiers poèmes pasoliniens sont dialectaux ; en ce sens, ils restent marginaux par rapport à la production poétique italienne en pleine effervescence d'alors ; ils ne sont ni d'avant-garde ni expérimentaux ; leur conception relève du classicisme dans la mesure où ils sont des odes rimées et que leur inspiration est civile, sociale (le poète y dénonce le pouvoir politique et le capitalisme). D'une certaine façon, Pasolini n'est pas un fétichiste de la modernité à tout prix ; son fétichisme à lui se situe plutôt du côté des choses (corps et objets), que la caméra élira dans un geste de sacralisation. Ce n'est pas sur la beauté du réel que s'arrête le regard pasolinien – regard différent en cela de celui d'un Roberto Rossellini ; c'est à la consécration du réel qu'il se dédie. D'où un cinéma politique certes, mais lyrique, idéologique mais poétique, un cinéma de la distance mais aussi de la passion militante.

### Imitation, pastiche

On ne sera pas surpris que son premier film soit consacré au quotidien marginal et violent des petits criminels des *borgate* romai-



*Mamma Roma* (1962).



*Théorème* (1968).



*Médée* (1970).



*Le décaméron* (1971).



*Les contes de Canterbury* (1972).

nes, déjà exploré dans ses romans *Les ragazzi* et *Une vie violente*. **Accatone** est plus que la dénonciation de la vie misérable des banlieues; des escrocs et du souteneur Vittorio, dit Accatone, messagers d'un nouvel enfer dantesque, l'image est bien là pour faire de leurs corps l'instrument de la perte de la petite-bourgeoisie, corrompue par le profane et la dégradation des valeurs traditionnelles provoquée par le capitalisme. **Accatone** est présenté comme un Christ en négatif, dans un nihilisme que le cadrage et la frontalité du filmage accentuent, enfermant la lumière dans un clair-obscur sale qui façonne lourdement les corps et les objets. La trivialité adoptée en guise d'esthétique provient de la volonté du cinéaste d'*imiter* le langage d'un groupe, d'être au plus près de sa manière de vivre.

Cette imitation, que Pasolini qualifiera de pastiche, on la retrouve presque trait pour trait dans *Mamma Roma* (1962), avec ses voyous, son souteneur (Carminé), sa putain (Mamma Roma). Dans cette suite d'**Accatone**, Pasolini montre la banlieue comme le lieu du sacrifice (la séquence où Ettore, le fils de Mamma Roma, meurt seul en prison, les bras attachés en croix, rappelle le tableau de Mantegna, *Le Christ mort*). La mort, vue comme une purgation, comme une rédemption, fait donc partie d'une tragédie sacrée où les garçons y sont à la fois des démons et des saints, incarnant l'appel d'absolu tout autant que la prédilection pour le mal.

Pendant le tournage de ce deuxième film, Pasolini pense déjà à *La ricotta* (1963), troisième sketch de *Rogopag* (qui en comprend quatre), et à *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964), deux œuvres qui doivent compléter le lien entre la religion et la peinture, entre le mysticisme et le mal, présents dans **Accatone** et *Mamma Roma*. À partir de *Théorème*, ces thématiques ouvriront les films à leur permutation de l'un à l'autre : à l'exposition sous toutes ses formes de la sacralité, à l'illustration de paraboles sur les grands mythes grecs et chrétiens et à la représentation d'allégories sociales sur le sexe. Pier Paolo Pasolini deviendra encore plus radical, affrontant

toutefois le risque que son expression perde de sa continuité et de sa cohérence par la composition hétéroclite de son style, comme *L'Évangile selon saint Matthieu* en témoigne. Cette œuvre est faite de compromis; le cinéaste a parlé du film en le désignant comme « magma stylistique »; il aurait tenté de plaquer un regard religieux sur une réalité païenne, et non l'inverse. Son Christ, sévère et intransigeant, est presque méchant ou, en tout cas, fort ambivalent, ce qui n'empêchera pas l'Office catholique international du cinéma de le distinguer comme « film de l'année ».

À coup sûr, PPP rompt, avec *L'Évangile*, tous les liens qui pouvaient encore le rattacher à la tradition néoréaliste. On n'y trouve aucun effort de vraisemblance ni souci de reconstitution exacte; la distanciation provient du choc de matériaux disparates (comme l'utilisation de différentes musiques, classiques, africaines, brésiliennes, etc.); les citations esthétiques sont mises en avant et expliquent une narration en dents de scie; le montage est rudimentaire car aucunement préoccupé par les concordances de temps et d'espace. Se précise là le style pasolinien, anti-naturaliste, fait d'artifices et d'amalgames, de faux raccords et d'hiatus spatiotemporels, de fragmentation narrative et de scénographie composite. Un style impur, métissé, pas du tout maniéré, tout à fait approprié à un cinéma moral conçu dans l'inquiétude et la nécessité.

### Liturgies cinématographiques

Tentative de justifier son cinéma? Après *L'Évangile*, Pasolini commence en 1965 à théoriser sur le cinéma. Il élaborera, à l'aide de la méthode structurale, les grandes lignes d'une grammaire cinématographique, organisée autour de quatre grands axes : l'orthographe, la substantivation, la qualification et la verbalisation. S'y précise, plus qu'une terminologie descriptive, une philosophie de la perception : une manière de voir et d'interpréter le réel. Malgré leur jargon, les écrits théoriques – rassemblés dans *L'expérience hété-*

*ritique* (Ramsay, 1979) – sont une déclaration, un aveu : un acte de foi en la force de la réalité. Toute technique doit être au plus près de l'intensité et de l'authenticité; le langage filmique devient un miroir que l'on promène sur la route de la réalité. Une poétique fondée sur la densité plastique s'y dessine et on la retrouve dans l'adaptation, à la lettre près, d'œuvres célèbres qui, transposées en images pasoliniennes, deviennent de véritables liturgies cinématographiques.

*Œdipe roi* (1967), *Médée* (1970), *Le décaméron* (1971), *Les contes de Canterbury* (1972) et *Les mille et une nuits* (1974) explorent les mythes et les récits fondateurs de la civilisation occidentale, dans une reconstitution archéologique qui doit beaucoup à un style qui s'affirme de plus



Salò ou Les 120 journées de Sodome (1975).

en plus comme « barbare-arbitraire » (selon les mots de PPP). En s'éloignant de son pays (les tournages ont lieu majoritairement en Afrique et au Moyen-Orient), le cinéaste espère donner des œuvres transhistoriques dans lesquelles les valeurs primitives pourront venir subvertir la civilisation néocapitaliste. Présentant la persistance du passé dans le présent, les films sont des légendes, de faux contes de fées – comme le seront d'ailleurs les récits contemporains que sont *Des oiseaux petits et gros* (1966), *Théorème* (1968) et *Porcherie* (1970). Pasolini veut y montrer que tout mythe est réaliste.

Mais la vie primitive dans *Édipe roi* et *Médée* est trop tragique, angoissante et sombre pour convaincre les spectateurs de l'importance d'une culture basée sur la magie, sur un monde préindustriel enchanteur dans son innocence et son absence de censure et de tabous. De plus, ces deux œuvres sont, par leur expressivité brutale et elliptique, passablement difficiles pour le public des banlieues que Pasolini souhaite rejoindre. C'est par des odes à la sexualité, aux accents bouffons et égrillards, qu'il tente alors de concrétiser l'univers naïf et paisible d'avant l'époque du commerce et de la marchandise. Ce sera la « Trilogie de la vie » que formeront *Le décaméron*, *Les contes de Canterbury* et *Les mille et une nuits*.

Déclaration d'amour à la vie dans ce qu'elle a de plus simple, célébration de la jouissance et du corps (et tout particulièrement du corps mâle), exaltation du sexe comme ontologie de la réalité, ces trois films sont des rêves : la scène où la civilisation se révèle immaculée, miraculée. Mais PPP s'aperçoit que ces rêves sont des chimères, et aux comédies insolentes et candides il substitue la farce obscure de la civilisation que sera *Salò ou Les 120 journées de Sodome* (1975). Dans un mouvement d'insatisfaction névrotique, il ne voit aucune réconciliation entre sa conception de la sexualité et l'expression de celle-ci dans le monde moderne.

### Contes idéologiques

Entre-temps, toujours en mouvement et dans une démarche spiralee qui le fait passer du monde ancien au monde contemporain, le cinéaste aura offert des contes idéologiques. *Des oiseaux petits et gros* est une farce picaresque sur le doute et la conscience, un voyage commenté sur la situation politique italienne de l'heure et le désir de changement qui se profile à l'horizon (dans les manifestations ouvrières et étudiantes). L'époque est à l'optimisme et le film, drôle et émouvant, devient un hommage passionné à cette réalité que Pasolini désirait rendre si active à l'écran. Suit deux ans plus tard *Théorème*, sociodrame moins optimiste cette fois, qui porte sur l'aliénation, les valeurs stériles de la bourgeoisie et la soumission au pouvoir – qu'incarnent des personnages se soumettant, eux, sexuellement à un énigmatique étranger. Mais c'est peut-être avant tout un récit sur l'incommunicabilité et l'impossible adhésion à ses idéaux : les membres de la famille ne se parlent presque jamais et trahissent tous à leur manière leur milieu. C'est également une fable sur l'absurdité de l'existence de la bourgeoisie – qui ne peut être promise qu'à la mort. Deux ans après *Théorème*, une autre parabole, d'un comique horrible, à la limite de la schizophrénie, *Porcherie*. Tout y est dédoublé selon un mode binaire strict : son récit, ses personnages, son montage (alterné). Tout y est disjonction, rien ne se fusionne, rien n'est viable. Sur la déliquescence de la société, le film est très théâtral (comme la pièce dont il est issu) – d'où sa beauté étrange, ténébreuse – et complètement négatif (on



le jugera atroce et terrible). On comprend que le cinéaste ait voulu ensuite changer de registre avec une « Trilogie de la vie » marquée du sceau de la luminosité, de la légèreté et de l'élégance.

Il n'en reste pas moins qu'au moment de la production de *Salò* Pier Paolo Pasolini se sent complètement marginalisé, pensant ne plus pouvoir dialoguer avec les membres de la société et surtout avec la jeunesse qu'il déclare, d'ailleurs, haïr, dans son texte sur l'abjuration de la « Trilogie ». Il est en train d'écrire un gros roman, *Pétrole*, machine de guerre contre la désacralisation du monde et il va poser avec cet ultime film un geste extrême, blasphématoire, qui traduit une rupture violente d'avec ses entreprises antérieures. *Salò* est une œuvre de la démesure, de l'excès, qui se veut insupportable – comme le roman de Sade dont il est l'adaptation –, une œuvre sans transcendance, comme le monde contemporain que dénonçait le cinéaste. Une œuvre qui débouche sur un vide obsessionnel et la pulsion de mort.

Mais, car il y a un « mais » : même si elle nous paraît couper symboliquement tout lien avec la société et avec l'Autre, cette œuvre est pourtant pour Pier Paolo Pasolini une nouvelle façon d'envisager l'avenir, de ne plus s'exclure du corps social. Il voit le film comme un retour au réel et à une plus grande lisibilité. Finissant de brûler tous ses vaisseaux au moment de son abjuration, il écrit alors : « Moi donc, je suis en train de m'adapter à la dégradation et d'accepter l'inacceptable.<sup>1</sup> » Ô désespoir! 24

1. *Lettres luthériennes. Petit traité pédagogique*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Seuil, coll. « Solo », 2000, p. 85-86.

Cette rétrospective complète de l'œuvre de Pier Paolo Pasolini se tiendra à la Cinémathèque québécoise du 2 novembre au 17 décembre 2005 et sera accompagnée d'une exposition intitulée *Pasolini : autobiographie*.