

Du développement du capitalisme à l'infini plan-séquence : les quatre « utopies » de *Porno-Teo-Kolossal*

From Capitalist Development to the Endless Sequence Shot: The Four "Utopias" of *Porno-Teo-Kolossal*

Julie Paquette

Volume 27, Number 1, Fall 2016

Pasolini, cinéaste civil

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1041110ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1041110ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paquette, J. (2016). Du développement du capitalisme à l'infini plan-séquence : les quatre « utopies » de *Porno-Teo-Kolossal*. *Cinémas*, 27(1), 95–117.
<https://doi.org/10.7202/1041110ar>

Article abstract

This article analyzes the treatment of a film Pier Paolo Pasolini never made, *Porno-Teo-Kolossal*. It proposes to demonstrate that the four worlds that the two protagonists cross in it can be understood as variations on utopia: utopia, dystopia, uchronia and atopia. The first three correspond to the narrativization of the awareness of a Europe in the process of homologation and facing authoritarian and fascist powers, while the fourth corresponds to what Pasolini saw as a potentiality coming from the global south. This path should be seen as "revolutionary," not in a teleological sense but rather in the sense of the Latin word *revolutio*, meaning "return to the start." This reading of *Porno-Teo-Kolossal* will make it possible to understand a conception of political engagement based on an *endless sequence shot* which is irreducible to the *operation of montage-death*.

Du développement du capitalisme à l'infini plan-séquence : les quatre « utopies » de *Porno-Teo-Kolossal*

Julie Paquette

RÉSUMÉ

Cet article analyse le traitement d'un film jamais réalisé de Pier Paolo Pasolini, *Porno-Teo-Kolossal*. Il se propose de montrer que les quatre mondes qu'y traversent les deux protagonistes peuvent être compris comme des variations sur la modalité de l'utopie, à savoir l'utopie, la dystopie, l'uchronie et l'atopie ; les trois premiers moments correspondent à la mise en récit de la conscience d'une Europe en voie d'homologation et en butte aux pouvoirs autoritaires et fascistes, alors que le quatrième moment correspond à ce que Pasolini entrevoyait comme une potentialité venue du Sud. Ce parcours doit être considéré comme étant « révolutionnaire », non pas au sens téléologique du terme, mais plutôt au sens du mot latin *revolutio*, qui signifie « retour à l'origine ». Cette lecture de *Porno-Teo-Kolossal* permettra de faire entendre une conception de l'engagement qui serait basée sur un *infini plan-séquence* irréductible à l'opération du montage-mort.

Porno-Teo-Kolossal appartient à la tradition des « films qui n'existent pas¹ ». Il s'agit en effet d'un scénario que Pier Paolo Pasolini avait prévu de réaliser après *Salò ou les 120 journées de Sodome* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) et avant *Saint Paul* (qui n'a jamais été tourné non plus). Bien que le traitement de *Porno-Teo-Kolossal* ait été publié en italien², il restera longtemps inédit en français. En 2013, les *Cahiers du cinéma* publiaient le premier des quatre chapitres, traduit par Hervé Joubert-Laurencin (traduction qui avait été lue intégralement par Jeanne Moreau au festival Premiers Plans d'Angers en 2007, alors qu'on y présentait une rétrospective de la filmographie de Pasolini). Cette publication avait quelque chose d'éminemment

politique puisqu'elle advenait en plein débat sur le mariage pour tous, Pasolini y peignant une ville à la norme homosexuelle où les habitants vivent de manière heureuse et assurent leur reproduction à travers la célébration de la fête civique de la Fécondité. De quoi faire taire les clameurs de la fin de l'espèce humaine comme résultante de la légalisation de l'union entre deux personnes du même sexe.

*Porno-Teo-Kolossal*³, s'il avait existé, se serait inscrit, d'une part, dans la veine des films à gros budget réalisés par Pasolini à l'aube des années 1970 — *Le Décaméron* (*Il Decameron*, 1971), *Les contes de Canterbury* (*I racconti di Canterbury*, 1972), *Les mille et une nuits* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974), *Salò ou les 120 journées de Sodome* — et, d'autre part, dans la lignée de ses films mettant en scène le jeune Ninetto Davoli et Totò, duo célèbre porté à l'écran dans *Des oiseaux, petits et gros* (*Uccellacci e uccellini*, 1966), *La Terre vue de la Lune* (*La Terra vista dalla Luna*, 1967) et *Qu'est-ce que les nuages?* (*Che cosa sono le nuvole?*, 1968). Totò étant décédé, Pasolini avait choisi un autre Napolitain pour le remplacer, en la personne d'Eduardo De Filippo ; ce grand poète, dramaturge, acteur, réalisateur et scénariste aurait tenu le rôle, toujours aux côtés de Ninetto Davoli. Ils auraient formé, tous les deux, un duo mariant l'archaïsme d'un temps bientôt révolu (visible dans les traits de De Filippo) à la jeunesse insouciante (caractéristique du corps et de la démarche de Ninetto).

Le scénario hagiographique de cette œuvre épique s'ouvre par un plan présentant le globe terrestre, non pas un globe artificiel, mais plutôt un globe « tel qu'il apparaît sur les photographies prises par un astronaute depuis un vaisseau spatial », offrant une vue omnisciente produite par la technique qui n'est pas sans rappeler certains plans de *La rage* (*La rabbia*, 1963) ou de *La séquence de la fleur de papier* (*La sequenza del fiore di carta*, 1968). Puis la caméra se rapproche jusqu'à ce que l'on aperçoive le panorama de Naples, vu d'en haut, « avec ses ruelles, ses petites places, ses *bassi* », ses petits logements pauvres, typiquement napolitains et caractéristiques d'une époque appelée à disparaître, tandis qu'une rumeur se fait entendre : le Messie serait né, une annonce qui résonne comme une promesse, celle d'un

monde meilleur qui apporterait « bonheur, ordre, richesse, bonté, fraternité ». On y retrouve Epifanio (interprété par De Filippo) qui aperçoit dans le ciel, la nuit venue, une comète annonçant cette naissance. Epifanio, qui est en fait un roi mage, décidera de partir sur la route de cette comète, nommée « Idéologie », accompagné de son valet, engagé la veille, Nunzio (interprété par Davoli). Les deux héros picaresques (à la manière de don Quichotte et de Sancho Pança, c'est Pasolini qui fait le rapprochement) chemineront à travers quatre villes : Sodome, Gomorrhe, Numance et Ur, qui seront en fait Rome, Milan, Paris et l'Orient, dans ce qui sera « le long voyage de leur vie ». Comme Laura Salvini (2004), je suis d'avis que ce projet de film constitue, aux côtés du scénario *Saint Paul* et du roman *Pétrole*, une sorte de triptyque, et que les trois œuvres ne peuvent être comprises isolément.

Cette manière qu'a Pasolini de juxtaposer différents espaces-temps, on la retrouve aussi dans *Salò*, où l'intrigue du château de Silling (dans la France du début du XVIII^e siècle peinte par le marquis de Sade) est transposée dans la petite ville portuaire qui a connu les derniers moments grotesques du fascisme mussolinien, à la fin de la Seconde Guerre mondiale. On la retrouve encore dans le scénario *Saint Paul*, où Pasolini (1977, p. 19) transpose les paroles exactes (et inactuelles) de l'Évangile dans le monde contemporain — disons de la France occupée (1940) jusqu'à mai 1968. Dans *Saint Paul*, Rome devient New York, Jérusalem devient Paris, Athènes devient Rome et Antioche devient Londres (*ibid.*, p. 18). *Porno-Teo-Kolossal* fonctionne sur le même mode de l'analogie, mais ici le récit hagiographique sollicité — celui des Rois mages — est plus flou, plus métaphorique, et renvoie à l'idée de quête sur un chemin tracé par une comète⁴. L'histoire est construite selon une contamination croisée de plusieurs genres où se côtoient le roman picaresque, l'épopée biblique, le récit d'aventures, le roman érotique, le drame, le conte, la fable, etc. (Salvini 2004) ; ces genres mariés constituent un *poème* — c'est d'ailleurs ainsi que Pasolini désigne son scénario.

J'avancerai ici qu'il est possible de comprendre les quatre mondes traversés comme des variations sur la modalité de

l'utopie : l'utopie, la dystopie, l'uchronie et l'atopie. Je complèterai cette thèse en ajoutant que les trois premiers moments correspondent à la mise en récit de la conscience de l'Europe — une conscience diffuse dans toute l'œuvre de Pasolini —, une Europe en voie d'homologation et en butte aux pouvoirs autoritaires et fascistes, alors que le quatrième moment correspond à ce que Pasolini entrevoyait comme une potentialité venue du Sud. Ce parcours doit être entendu comme étant « révolutionnaire », non pas au sens téléologique — qui impliquerait l'atteinte d'un idéal obtenu par un changement brusque nécessitant une certaine rupture —, mais plutôt au sens du mot latin *revolutio*, qui signifie « retour », un retour à l'origine — mais une origine troublée. Ce retour n'implique aucune finalité, même la mort n'étant pas perçue comme telle. Cette lecture de *Porno-Teo-Kolossal* me permettra de faire entendre une conception de l'engagement qui serait basée sur un *infini plan-séquence* irréductible à *l'opération du montage-mort* présente dans l'œuvre de Pasolini. Je renvoie ici à cette idée avancée par Pasolini (1967, p. 212), dans « Observations sur le plan-séquence », selon laquelle la mort serait ce qui accomplit un « fulgurant montage de notre vie ». Je chercherai à montrer que, dans *Porno-Teo-Kolossal*, Pasolini dépasse cette idée de montage-finitude et ouvre davantage vers un *a-venir* indéfini.

L'utopie : Sodome-Rome

La première ville que croiseront Epifanio et Nunzio sur leur chemin est Sodome (qui est en fait la Rome des années 1950). Il faut s'imaginer une Rome qui sort tout juste de la guerre, une Rome pleine de promesses. Une Rome où il était encore possible pour Pasolini de penser l'engagement communiste. Une Rome que le poète Pasolini (1972, p. 65), épris de ce que les *borgate* — ces « bourg[s] nu[s] dans le vent », pleins de « vie », « emplis[s] d'un chaos encore non prolétaire » qu'il décrit en 1956 dans *Les pleurs de l'excavatrice* — pouvaient offrir comme espérance, avait auparavant dépeinte dans son roman *Les ragazzi* (1965).

Pasolini y « réinvente » le « mythe de Sodome » et fait de cette cité-utopie la ville de la norme homosexuelle. Les deux protagonistes y feront la chaleureuse rencontre d'un Napolitain qui les

informera des us et coutumes de la ville. Dans les quatre cités qu'ils traverseront, les deux *picaros* feront chaque fois la rencontre d'un Napolitain qui facilitera leur séjour ; ces Napolitains semblent faire écho au précis d'éducation que Pasolini, dans les *Lettres luthériennes*, adresse à un jeune Napolitain nommé Gennariello, d'autant que le second Napolitain qu'ils rencontrent se nomme Gennaro, et que, tout comme le Gennariello des *Lettres luthériennes*, il « rayonne »⁵. Tout se passe comme si ces Napolitains, placés sur la route des protagonistes, y apparaissent comme des survivances de cette Naples archaïque des débuts, de ce point de départ où tout a commencé, ou presque... Ils sont ces dernières lueurs d'espoir, déposées avec parcimonie sur le chemin des *picaros*, à l'heure de la disparition des lucioles⁶...

À Sodome, la norme est celle de l'homosexualité. Il y règne un climat de réelle tolérance à l'égard des minorités :

Non seulement des minorités hétérosexuelles, mais aussi des minorités noires, des minorités juives, des minorités tziganes, qui vivent ici dans la liberté la plus absolue, y compris intérieure. [...] À Sodome, [...] tout est fondé sur un sens réel de la démocratie⁷.

Cette Rome des années 1950 rappelle ce que Pasolini disait quand il affirmait qu'il y avait davantage de liberté pour les homosexuels avant la révolution sexuelle qu'après son avènement, la révolution sexuelle ayant engendré un culte de l'hétéro-normisme (culte qui transparaît notamment dans ses écrits sur l'avortement⁸). Les hétérosexuels de Sodome habitent le quartier « Borghese » (bourgeoisie) « un quartier isolé ». Dans cette ville — dirigée cette année-là par une femme (le pouvoir y est assuré en alternance, une année par un homosexuel, une année par une lesbienne) — se tient une fois l'an la fête de la Fécondité, ce devoir de citoyen, où tous et toutes vont à l'isoloir, non pour voter, mais pour copuler⁹. Cette fête doit avoir lieu le lendemain de l'arrivée de nos deux voyageurs. Mais, la veille de la célébration, un jeune garçon et une jeune fille transgressent la norme de la cité et ressentent de l'attirance l'un pour l'autre ; c'est là quelque chose de « miraculeux et d'inattendu [...] Mais ils se

font prendre. C'est le scandale, le lynchage.» Les deux jeunes gens devront être punis pour leurs crimes. « Cette punition sera relativement légère [selon les mots de Pasolini], mais en même temps solennelle et exemplaire. » On les convoquera au Stade, afin que sur l'arène ils soient déshabillés et contraints à l'acte sexuel, l'une par trois « chaudes lesbiennes » et l'autre par « trois homosexuels bien membrés ». Le tout, sous le regard d'une foule de quatre-vingt mille spectateurs, en délire devant un « si excitant spectacle ».

De retour à la pension, nommée « Sommeil », où il loge avec Nunzio, Epifanio regarde par la fenêtre et aperçoit quelque chose d'étrange qui semble échapper au climat habituel : une troupe de jeunes garçons en colère désire s'en prendre sexuellement aux jeunes miliciens qu'héberge un dénommé Loth. On sent alors l'utopie vaciller. Le principe d'hospitalité, pourtant si fort à Sodome, rencontre une limite. La cité idéale pâlit, elle sera appelée à périr. À peu près dans les mêmes termes que dans la Genèse, Loth (le neveu d'Abraham) refuse aux jeunes hommes l'accès à ses invités et propose en échange de donner ses trois filles et sa femme aux lesbiennes de la ville¹⁰. La troupe refuse l'échange et pénètre dans la maison de Loth. Des anges condamneront la transgression des lois de l'hospitalité et détruiront la ville par le soufre et le feu, en laissant sains et saufs nos deux protagonistes, Loth, ses filles et sa femme.

Au même moment, la comète se met à bouger. Epifanio, Nunzio, Loth et ses trois filles fuient à toute allure. Dans le train qui les conduit à la prochaine destination se déroule le singulier épisode de l'inceste entre Loth et ses filles (Genèse, xix). Ces dernières font boire du vin à leur père puis s'emparent de lui :

[...] le déboutonnent, le déshabillent, lui touchent le membre, en riant, jusqu'à ce qu'elles réussissent à lui faire avoir une érection. Puis, une à une, pendant que les deux autres le maintiennent en riant, elles lui montent dessus en écartant les jambes, sur la banquette du compartiment.

Dans la Bible, Loth est le seul homme qui reste dans le pays, et les jeunes filles semblent contraintes de passer à l'acte pour assurer leurs descendances (qui seront les Moabites et les Ammonites,

deux grands ennemis d'Israël) ; dans le train, ce n'est pas le cas, mais Pasolini y maintient le récit, comme une manière de rappeler que cela aussi fait partie des *Saintes Écritures*.

La dystopie : Gomorrhe-Milan

L'arrivée à la seconde cité-utopie, nommée « Gomorrhe », est marquée par l'explosion d'une bombe qui renverse le train dans lequel étaient nos passagers. Gomorrhe étant en fait la Milan des années 1970, difficile de ne pas voir là une allusion à l'explosion qui avait fait 16 morts et 88 blessés à la piazza Fontana en 1969 et qui marqua l'entrée de l'Italie dans ses peu glorieuses années de plomb, où se déchaînera (entre autres) l'extrême droite¹¹. Plus de vingt années semblent s'être écoulées entre la Rome des années 1950 et la Milan des années 1970 (entre Sodome et Gomorrhe). Pasolini désigne aussi Gomorrhe comme une cité-utopie, mais il faudrait plutôt parler de dystopie. Si Sodome est la thèse, Gomorrhe en est l'antithèse. Gomorrhe est une ville très moderne, avec ses « usines blanches ». Elle est la ville de la norme hétérosexuelle, une norme violente. L'espérance que pouvait conférer Pasolini à l'engagement n'est désormais plus que l'ombre d'elle-même. En 1970, Pasolini avait déjà abjuré depuis un certain temps ses années d'engagement communiste. « Aucun des problèmes des années cinquante ne m'intéresse plus », écrivait-il en 1964, dans son recueil *Poésie en forme de rose*, accusant les poètes de « rivalise[r] de rationalisme » et la gauche d'avoir « fait du socialisme un catholicisme [...] ennuyeux » (Pasolini 1972, p. 229).

Très tôt, l'on apprend à nos deux voyageurs que :

[...] la chose la plus terrible qui puisse arriver à Gomorrhe est d'être des *pédés* : de s'aimer entre hommes. C'est là une chose que les habitants de Gomorrhe ne tolèrent en aucune manière, comme, du reste, ils ne tolèrent aucune diversité, aucune minorité, aucune exception.

Gomorrhe, c'est l'*exemplum* du nouveau fascisme condamné par Pasolini. Il y règne une « violence néo-capitaliste ». L'atmosphère y est « [a]ngoisse, aveuglement, méchanceté, *névrose* » (je souligne). On retrouve à Gomorrhe la même ambiance que celle

qui est décrite entre autres dans le roman *Pétrole*. À plusieurs reprises dans ce *Satiricon* moderne, Pasolini (1992, p. 280, 364 et 384) décrit en effet la névrose (comprise comme absence de médiation et entropie bourgeoise) comme la maladie de son siècle ; de même, dans la partie intitulée « Le Merde : Vision » (*La visione del Merda*) — le Merde étant le personnage archétypique du nouveau fascisme dans le roman (Joubert-Laurencin 2012, p. 44) —, lorsqu'il est question du conformisme envers le modèle hégémonique, on lit que ce désir d'imitation du modèle conduit au « typique “renversement” qu'ont toutes les positions parfaitement conformistes ; à savoir, il devient agressif et violent. La totale adhésion à l'Autorité devient, bref, démonstration de violence envers les minorités qui ne réalisent pas ou n'admettent pas cette adhésion ¹². »

Le soir de l'arrivée de nos deux voyageurs à Gomorrhe a lieu la projection en plein air d'un film pornographique — « vulgaire », « obscène » et « outrageant », bref non porno-théologique. Pasolini écrivait d'ailleurs en 1969 :

Les films pornographiques sont esthétiquement mauvais, ou plutôt, atroces. Selon moi, également très ennuyeux [...]. Mais ils ne sont toutefois pas plus esthétiquement mauvais et ennuyeux qu'au moins la moitié de la production commerciale (Pasolini 1987, p. 133).

Comme en parallèle inverse de ce qui a été vécu à Sodome, quelque chose de mystérieux advient, quelque chose qui est évidemment voulu par Dieu, écrit Pasolini, non pas le Dieu du « catholicisme ennuyeux », mais plutôt celui d'une religion archaïque, caractérisée par une adhésion naïve au sacré (sans connotation péjorative) : un ouvrier s'éprend d'un jeune étudiant. Ils seront pris en flagrant délit et leur transgression sera violemment condamnée. Fait intéressant à noter, la scène de leur condamnation est perçue de deux points de vue : elle est d'abord vue par Epifanio et Nunzio (point de vue subjectif, donc), puis objectivée par la télévision qui la retransmet « en direct » ; une manière pour Pasolini de rendre compte de ce qu'il nommait déjà en 1958 le « néo-capitalisme télévisuel ». Dans « Contre la télévision » (rédigé en 1966), il écrivait :

Il émane de la télévision quelque chose d'épouvantable. Quelque chose de pire que la terreur que devait inspirer, en d'autres siècles, la seule idée des tribunaux spéciaux de l'Inquisition (Pasolini 2003, p. 29).

Le jeune garçon sera enterré vivant devant le Dôme tandis que l'ouvrier sera pendu à un hélicoptère. On lui tirera dans la gorge et son sang aspergera la foule en délire, qui recueillera le sang du condamné pour le lécher et s'en barbouiller le visage. Cette scène est un véritable pied de nez à *La dolce vita* (1960) de Federico Fellini (elle rappelle la scène où une statue du Christ, suspendue à un hélicoptère, passe devant des ruines romaines). Pasolini a collaboré au scénario de *La dolce vita* et, bien qu'il admette que ce film lui plaît, cela ne l'empêche pas d'en parler comme d'un film réactionnaire, et néo-décadent, qui accepte les institutions — « l'État et l'Église » — sans en contester les structures, et où « tout est égalisé et nivelé, par l'infantilisme irrationnel de Fellini d'une part et par son idéologie a-critique d'autre part » (Pasolini 1960, p. 88). Pasolini (*ibid.*, p. 91) reproche à Fellini d'avoir peint la « masse petite-bourgeoise », le monde « arriviste, superstitieux et fasciste » avec « pureté et vitalisme » (même s'il reconnaît que c'est là un tour de force).

Gomorrhe, comme Sodome, est destinée à périr. Dans la Genèse, le Seigneur fait pleuvoir au même moment, sur Sodome et Gomorrhe, du soufre et du feu ; dans le traitement :

[...] ce n'est pourtant pas le feu qui la détruit. C'est la peste. [...] Tous les citoyens développent des symptômes épouvantables : qui vomit ; qui, saisi d'une diarrhée interminable, défèque dans les rues, mourant dans sa propre *merde* (je souligne).

L'étoile se remet en marche et, parallèlement à ce qui se passe dans *Pétrole* — lorsque le Merde meurt, les clochers se transforment en bites et la ville prend la forme d'une immense croix gammée (Pasolini 1992, p. 406) — la prochaine halte de nos deux voyageurs sera une ville encerclée par les nazis.

L'uchronie (?) : Numance-Paris

L'historiographie nous présente Numance comme une ville qui résista durant plus de vingt ans à la conquête romaine.

Encerclés et sans vivres, les Numantins choisirent d'incendier la ville pour qu'elle ne tombe pas aux mains de l'ennemi et de se suicider¹³. Dans le traitement, Numance est la Paris socialiste et elle est encerclée par l'armée fasciste. Paris (Numance) est donc la cité-utopie du futur — celle d'un socialisme réalisé — entourée de technocrates nazis. Paris semble donc se présenter comme une uchronie. L'uchronie est définie par Charles Renouvier (1876) comme une « esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation [...] tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être ». Au premier regard, cela semble effectivement relever de « l'histoire telle qu'elle aurait pu être ». Mais Numance n'est pas que cela. Numance, c'est aussi l'épisode limite, le « maintenant » au sens où l'entend Hervé Joubert-Laurencin¹⁴. Tout porte à croire que Pasolini n'y voit pas seulement « l'histoire telle qu'elle aurait pu être », mais aussi, peut-être, l'histoire telle qu'elle se fait, presque inévitablement, au vu du développement du capitalisme et de ses effets. Si Sodome est la thèse, et Gomorrhe, l'antithèse, Numance n'est pas pour autant la synthèse, puisque la dimension résolutive n'existe pas chez Pasolini. Celui-ci écrivait d'ailleurs, dans *L'expérience hérétique* :

Thèse ? Antithèse ? Synthèse ? Cela me paraît trop commode. Ma dialectique n'est plus ternaire mais binaire. Il n'y a que des oppositions, inconciliables¹⁵.

En 1975, au moment où il achève de composer *Porno-Teo-Kolossal*, non seulement Pasolini a abjuré ses années d'engagement communiste, mais l'espoir même qu'il avait conféré à la sexualité, telle qu'il l'avait portée à l'écran notamment dans la *Trilogie de la vie*, est lui aussi relégué au passé. Dans son « Abjuration de la *Trilogie de la vie* », il confie :

Les vies sexuelles privées (comme la mienne) ont subi le traumatisme aussi bien de la fausse tolérance que de la dégradation corporelle, et ce qui, dans les fantasmes sexuels, était douleur et joie, est devenu déception suicidaire, inertie informe (Pasolini 1976, p. 82).

En abjurant sa trilogie, Pasolini (*ibid.*, p. 89) affirmait devoir adapter son engagement à « une plus grande lisibilité » et annonçant son

projet *Salò*, où des technocrates nazis feraient vivre les pires supplices à leurs victimes.

Une menace analogue plane sur Numance... Numance, c'est *Salò* en devenir.

Dans la ville, on discute de manière enflammée de la situation fâcheuse dans laquelle se trouvent les habitants de la ville, jusqu'à ce qu'un poète interrompe la foule. Il a une proposition à faire. Il n'y a que deux options, selon lui : le suicide collectif ou la reddition. « Mieux vaut la mort que l'esclavage sous le joug fasciste », s'exclame-t-il ! La proposition sera écrite en bonne et due forme et publiée dans le journal *Le Monde* ; elle devra être débattue par tous, en bons démocrates qu'ils sont, et sera soumise à un référendum. Ils devront voter : OUI pour le suicide collectif, NON pour la reddition. La proposition est acceptée et, le lendemain, tous doivent, à la même heure, se donner la mort. Epifanio et Nunzio se réveillent après cet épisode. Les deux protagonistes sortent dans la ville et constatent ce qui vient de se passer :

L'extraordinaire réside surtout dans le fait que les Numantins se sont tués en fixant pour l'éternité l'acte qui fut le plus cher de leur vie. [...] Le long des éventaires des bouquinistes, des amoureux de la littérature sont morts sur les livres qu'ils aimaient le plus. [...] Sur les Champs-Élysées, dans un cinéma « d'art et d'essai », tous les spectateurs se sont tués ensemble pendant qu'ils étaient en train de voir le film de Charlot *Le Dictateur* : sur l'écran, pour l'éternité, on peut voir l'image immobile de Chaplin qui pousse la mappemonde du bout des fesses.

Ce n'est donc pas la peste, le feu, la foudre, bref la colère divine qui a éliminé la population, mais bien un choix rationnel, désiré, voulu, voté démocratiquement ; un suicide obsidional idéologique pour prévenir un génocide pire encore, le génocide technocratique qui aurait été perpétré par le régime nazi. Nos deux voyageurs contemplent ce silence mortel... Jusqu'à ce que... à Saint-Germain-des-Prés, l'on entende le claquement d'une cuillère brassant des glaçons dans un verre de whisky. Le poète est toujours vivant. Celui-là même qui avait eu l'idée du suicide collectif est seul parmi cet amoncellement de morts. La

ville est, comme cela avait été annoncé, envahie par les nazis, et le poète collabore, jusqu'à ce qu'une querelle éclate sur un sujet insignifiant et qu'il soit condamné à mort. Au moment de son exécution, avant d'être fusillé, il lève le poing en l'air et s'écrie : « Vive la révolution ! » La scène rappelle celle du milicien dans *Salò* qui résiste à la loi du château en couchant avec la servante noire (l'actrice qui incarnait aussi la merveilleuse esclave/reine Zoumourroud des *Mille et une nuits*) et qui meurt, lui aussi, criblé de balles, le poing levé.

Ce poète est vraisemblablement nul autre que Jean-Paul Sartre. Pourrait-on y voir un rappel du provocant « Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande » de l'intellectuel germanopratin, qui serait tourné en dérision ici par Pasolini ? Le rapport de Pasolini à Sartre est particulier. Tous deux partageaient entre autres cette dimension « espérance » qu'inspirait la révolution des décolonisés, notamment en ce qui concerne l'Algérie. Ajoutons à cela que ce que Valérie Paulus (2004, p. 775) considère comme « l'utopie la plus significative de [l']œuvre littéraire » de Pasolini, *Profezia*, est un poème que Pasolini a dédié à Jean-Paul Sartre, qui lui avait raconté l'histoire d'Ali aux yeux d'azur (*Ali dagli occhi azzurri*, 1965). Pasolini y met en scène le tiers-monde comme modalité d'espérance d'un autre monde possible, possibilité que l'on entend aussi dans le poème « Frammento alla morte » du recueil *La religione del mio tempo* : « Africa ! Unica mia alternativa ¹⁶ ! » (Pasolini 1961, p. 1049-1050.) Le nouveau sous-prolétariat venu d'Afrique y représente la seule possibilité de repenser l'émancipation autrement qu'à travers la consécration de la figure de l'ouvrier devenu petit-bourgeois ¹⁷. C'est en ces lieux de possibles que semble vouloir se dérouler le dernier épisode de cette œuvre colossale.

L'atopie : Ur

Cette quête de la comète « Idéologie » se terminera dans une ville nommée Ur. Comme si le chemin de la quête du sud au nord, vers les Lumières européennes, bifurquait, soudainement. Jusqu'à maintenant, les deux *picaros* avaient parcouru une route qui se voulait tracée de Naples à Paris, en passant par Rome et Milan. Ils ont traversé géographiquement, mais aussi temporellement, ce

territoire, passant du paléo (1950) au néo (1970) puis au techno (1975) capitalisme¹⁸. Ce chemin peut être compris, d'une part, comme la métaphore d'une mutation vers l'homologation capitaliste et le génocide culturel (voir Pasolini 1975, p. 260-266). Les deux premiers stades — paléo et néo — avaient déjà été présentés dans le film *Porcherie (Porcile, 1969)*, où on assistait à l'alliance entre l'ancien et le nouveau pouvoir (voir Paquette 2013). Ces trois stades du *développement* du capitalisme (ces trois premières utopies) paraissent s'enchaîner de manière tragique sans que le cours de l'histoire s'y oppose. Je parle ici de développement et non de progrès ; Pasolini (1975, p. 226-229) prend bien soin de distinguer ces deux termes en précisant que la notion de développement, contrairement à la notion de progrès, ne comporte aucune connotation positive. D'autre part, ce chemin n'est pas sans évoquer une quête, sur la route de la comète, du sud au nord ; mais une quête qui semble vaine, analogue à celle qui conduit aujourd'hui les réfugiés de Lampedusa à la « jungle » de Calais... Si, pour Pasolini, un autre avenir semble encore possible, il devra émerger ailleurs que dans ce développement techno-industriel...

Epifanio et Nunzio arrivent donc à Ur, en Orient. Si Sodome correspond à Rome, Gomorrhe à Milan, et Numance à Paris, la ville d'Ur, quant à elle — bien qu'elle soit située, dans le projet de Pasolini, en Mésopotamie, dans l'actuel Irak —, n'est incarnée par aucune autre ville. Elle est l'Orient conceptuel, l'« Orient imaginaire » (Hentsch 1989), c'est une ville hypothétique, sans lieu précis, *a-topique*. Après quelques péripéties (dont le vol du colis qu'Epifanio transportait avec lui depuis le début pour l'offrir au nouveau Messie), nos deux *picaros* se trouvent enfin à leur destination finale, c'est-à-dire devant la grotte où est né le Messie :

Un petit Arabe s'approche [...]. Il a un petit paquet rempli de [...] médailles, de souvenirs qu'il vend [...] Epifanio l'interroge. Il parvient à s'assurer auprès du petit Arabe que : oui, le Messie est né, mais que beaucoup de temps a passé, et qu'il est mort aussi, et oublié. Le voyage d'Epifanio a été trop long, il a perdu trop de temps avec toutes les choses qui lui sont arrivées : et il est arrivé en retard, irrémédiablement en retard.

Désespéré, Epifanio pousse un dernier soupir, et meurt.

Il a été mentionné en introduction que le parcours effectué par les deux personnages était « révolutionnaire », non pas au sens téléologique, mais plutôt au sens du mot *revolutio*, dont on a vu qu'il signifiait « retour », un retour à l'origine. Cette idée vient contredire la thèse voulant que le scénario de *Porno-Teo-Kolossal* soit entièrement construit selon une structure eschatologique (Salvini 2004). Certains signes permettent de croire que l'arrivée à Ur n'est pas une destination ultime ; il s'agit plutôt d'un retour, un retour sur des lieux connus, mais qui ne sont plus tout à fait les mêmes ; ces lieux ont changé, comme les protagonistes, marqués qu'ils sont par leur voyage. Plusieurs éléments dans le traitement semblent militer en faveur de cette interprétation.

La première indication apparaît lorsqu'on s'arrête sur la figure de Loth, figure centrale de la première utopie traversée par les *picaros*. Loth est en quelque sorte celui qui préserve l'éthique de l'hospitalité à Sodome, celui qui refuse de trahir le pacte de tolérance sur lequel s'est construit cette ville. Il est intéressant de noter que Loth est né à Ur en Chaldée (Genèse, xv, 7). Ce retour à Ur, à la fin de la quête, pourrait donc être appréhendé comme un retour sur les lieux qui ont vu naître l'hospitalier personnage, que Derrida (1997, p. 133-137) associe même à la figure radicale de l'hospitalité, au-dessus de toute morale et de toute éthique.

Le second signe de cette *revolutio*, peut-être plus éloquent, renvoie au cadeau transporté par Epifanio et qui sera volé par le guide napolitain qui accompagne les deux voyageurs ; il s'agit en fait d'une petite crèche dotée d'un mécanisme qui permet de faire bouger les personnages. Lorsque Maggi (2009) commente cette partie du texte, il souligne avec justesse que cette crèche est la reproduction d'une scène à laquelle a déjà participé Epifanio — les Rois mages y étant représentés en miniature, apportant les offrandes que l'on sait à l'enfant Jésus —, comme si Epifanio se rappelait avec nostalgie, par cet effet de mise en abyme, une époque glorieuse qui ne pourra plus se répéter. Maggi fait une lecture très pessimiste de ce passage. J'aimerais cependant suggérer, comme si je reprenais là où Maggi s'est arrêté, que la crèche est aussi ce qui indique qu'Epifanio est déjà passé par Ur,

comme s'il était parti en exil et revenait sur d'anciens lieux, mais, cette fois, transformé. D'une certaine façon, cette transformation le libère aussi. Je m'explique. Cela a déjà été relevé, mais il convient de le rappeler : dans chaque ville parcourue, les deux voyageurs rencontreront un Napolitain qui leur viendra en aide. Il n'y a pas lieu de croire que ce quatrième Napolitain est, à la différence des trois autres, malveillant. Ce quatrième Napolitain volera la crèche à Epifanio. Cinématographiquement, ce vol justifie l'une des scènes les plus fascinantes du traitement (du moins pour l'imagination), celle de la crèche activée par une manivelle et filmée en gros plan¹⁹. Ce vol peut être compris comme une délivrance. D'ailleurs, Nunzio fait remarquer à Epifanio, après le vol, qu'il n'est pas nécessaire d'offrir quoi que ce soit au Messie. Comme si le Napolitain permettait, par son acte de brigandage, de dématérialiser le rapport au sacré, de décapitaliser ce rapport, de lui redonner sa part archaïque, non monnayable. D'ailleurs, il est intéressant de noter ici que le préfixe *ur* signifie « originaire, primitif, archaïque ».

Mais le retour sur ces lieux ne peut pas non plus être appréhendé comme le retour à un lieu purement archaïque. Ce monde aussi vacille, il est fait de bric et de *breloques*, mais affirmer que Pasolini cherchait quelque chose de complètement pur au Sud serait une manière de réduire le sens de sa quête. Ne se moquait-il pas lui-même, dans « Que faire du bon sauvage ? » (Pasolini 1983), du paternalisme et de la virilité de l'homme blanc qui réduisait ces lieux à des espaces authentiques et préservés ? Plus près de Léopold Senghor, Pasolini semble avoir conscience que ce qui émerge de nouveau en ces lieux est aussi troublé, puisqu'y cohabitent l'ancien et le moderne. N'est-ce pas là justement le sens des dernières paroles qui résonnent à la fin du *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (*Appunti per un'Orestiade africana*, 1973) ?

Le nouveau monde est instauré. Le pouvoir de décider de son destin [...] est entre les mains du peuple. *Les anciennes divinités primordiales coexistent avec le monde nouveau de la raison et de la liberté.* [...] Une nation nouvelle est née, ses problèmes sont infinis. Mais les problèmes ne se résolvent pas, ils se vivent. Et la vie est lente. La marche vers le futur n'a pas de solution de

continuité. Le travail d'un peuple ne connaît ni rhétorique, ni délai. Son futur est dans sa fièvre du futur. Et sa fièvre est une grande patience²⁰ (citation extraite de la version DVD éditée par Carlotta Films en 2009 ; je souligne).

Cette idée de la vie lente et de l'absence de résolution invite à retourner à la fin du traitement de *Porno-Teo-Kolossal*, puisque le récit colossal ne s'arrête pas avec la mort d'Epifanio.

L'infini plan-séquence

Du corps éteint d'Epifanio se détache un autre corps (c'est son âme), et Nunzio (qui signifie messenger²¹) se révèle être un véritable ange du Seigneur. Les deux hommes (l'âme et l'ange), incroyablement heureux, montent au ciel.

Ils montent, montent, toujours plus haut dans les Cieux... mais rien, rien que du silence et du vide autour d'eux. [...] Le ciel est vide.

Jusqu'à ce que, assis à côté de Nunzio, Epifanio « regarde la Terre avec sympathie », prête l'oreille et entende, en provenance de la Terre, « les bruits de la vie quotidienne — des chansons de pauvres gens, de stupides chansons à la mode, enfin des chants révolutionnaires ». Epifanio se tourne vers Nunzio et lui demande : « Maaaaah... et maintenant ? » Et Nunzio de répondre : « La fin n'existe pas. Attendons. Quelque chose finira bien par arriver²². »

Cette fin serait beckettienne, selon Alessia Ricciardi (2011), et les deux personnages prendraient alors conscience de la futilité de leur existence. Pour Maggi (2009), qui va dans le même sens, elle serait le signe de l'attente perpétuelle, dans les limbes, d'une révolution vouée à demeurer une promesse constamment annoncée, mais qui ne se réalisera jamais ; les deux héros seraient condamnés à l'inaction, face au néant de volonté post-mort de Dieu.

Une autre lecture semble possible. La fin du traitement marque elle aussi, à sa manière, une sorte de *revolutio*. On retrouve notamment cette vue du globe qui rappelle celle qui était présente en amont du récit ; comme si, encore une fois, « le long voyage de leur vie » ramenait les protagonistes là où tout

avait commencé. S'ajoute à cela le fait que lorsqu'Epifanio regarde la Terre, c'est avec sympathie et non avec résignation. Qui plus est, cette fin apparaît plutôt comme ouverte, le messager annonçant même que quelque chose finira bien par arriver. La tradition pasolinienne des ouvrages non terminés est notoire. En témoignent les nombreux *appunti*, dont la forme consiste justement à être des *notes pour un film à venir*, ou encore *Pétrole*, qui n'a pas de début et ni de fin, qui est inachevé et inachevable. La crainte de toute dimension résolutive n'est pas une chose exceptionnelle chez Pasolini, elle n'est pas récente non plus. Dans le documentaire *Pasolini l'enragé* (Jean-André Fieschi, 1966), Pasolini affirme qu'il ne peut se définir puisqu'il est infini. Il apparaît fécond ici de considérer la fin de *Porno-Teo-Kolossal* non pas à la lumière du montage-mort qui instaure un principe de finitude, mais plutôt comme un infini plan-séquence qui ouvre à d'autres possibles.

D'ailleurs, il est intéressant de noter que, dans le traitement de *Porno-Teo-Kolossal*, même la mort n'effectue pas le montage, puisque le corps d'Epifanio se détache et que le récit se poursuit... Qui plus est, ce que j'ai omis volontairement de mentionner plus tôt, c'est qu'avant que ne soient prononcées les dernières paroles, par l'ange Nunzio, on apprend que la comète qui guidait nos deux protagonistes «était [en fait] une illusion [qui leur a permis de] connaître la réalité du monde...». Epifanio affirme :

Comme toutes les Comètes, la Comète que j'ai suivie moi-même était aussi une connerie. Mais sans cette connerie, Terre, je ne t'aurais pas connue...

Les quatre *exempla* qui constituent le film auraient pour fonction critique d'exacerber les contradictions des différentes épopées traversées par Pasolini lui-même au long de sa vie. Les utopies posées sur le chemin des deux *picaros* ne seraient alors rien d'autre que ce qui était déjà là, sauf qu'ici tout est porté, on l'aura compris, «au paroxysme de la métaphore [...] violence exacerbée, usage exacerbé de la force, férocité exacerbée».

Cette assertion — «sans cette connerie, Terre, je ne t'aurais pas connue» — n'est pas sans rappeler le ton qu'adopte Pasolini

(1976, p. 81) dans l'« Abjuration de la *Trilogie de la vie* », lorsqu'il écrit :

J'abjure la *Trilogie de la vie*, bien que je ne regrette pas de l'avoir faite. Car je ne peux pas nier la sincérité et la nécessité qui m'ont poussé à représenter les corps et leur symbole principal, le sexe.

Mises côte à côte, ces deux formules viennent faire échec à toute idée de regret. Pasolini abjure, mais ne regrette jamais ce qu'il a fait ; il constate que les choses changent et il adapte son engagement en fonction de la manière dont les choses se transforment ; et cet engagement n'a qu'un but, lui permettre de mieux connaître cette Terre, dans sa complexité. Cette connaissance est sans fin. Ainsi doit-on entendre l'attente des deux protagonistes. Non point comme une infinie apathie, mais plutôt comme un guet, à l'écoute d'un monde qui se transforme. Un monde que Pasolini souhaite ne pas nommer car « il sait qu'il ne sait pas ». Il refuse d'agir en prophète, de se comporter de manière paternaliste en nous indiquant la route à suivre. Il nous veut patients, à l'écoute de ce qui vient...

Il faut, dira-t-on, imaginer que Pasolini laisse, à la fin de *Porno-Teo-Kolossal*, une caméra qui tourne à l'infini, braquée vers le Sud, attentive à ce qui finira bien par arriver.

Pasolini affirmait que *Porno-Teo-Kolossal* serait son dernier film, puisqu'il comptait ensuite mettre fin à sa carrière cinématographique pour se consacrer pleinement au roman qu'il écrivait, *Pétrole* (Salvini 2004). Un des titres envisagés pour ce livre était *Il Cinema*. Si le cinéma s'arrête pour Pasolini avec ce scénario, il est aussi le lieu de la réconciliation entre la poésie et le septième art, le scénario étant présenté, justement, comme un poème... Avec *Porno-Teo-Kolossal*, la parole de Pasolini demeure *inactuelle*. « [Les] problèmes sont infinis. Mais les problèmes ne se résolvent pas, ils se vivent. Et la vie est lente. » Aucun scénario, ni aucun assassinat ne pourront y changer quoi que ce soit.

Université Saint-Paul

NOTES

1. Hervé Joubert-Laurencin (2013, p. 90) reprend ici une expression utilisée par André Bazin (1954, p. 31). Tous les extraits du traitement que je présente dans cet article, rédigé en 2015, sont tirés d'une traduction alors inédite de Hervé Joubert-Laurencin, qu'il a eu la gentillesse de me faire parvenir. Cette traduction a depuis été publiée aux éditions Mimésis (voir Pasolini 2016).

2. Hervé Joubert-Laurencin précise, dans le manuscrit déjà cité, que le scénario a été publié initialement dans la revue *Cinecritica* en 1989, puis dans un ouvrage dirigé par Sergio Tofetti (1993), intitulé *La Terra vista dalla Luna. Il cinema di Sergio Citti* (p. 47-84), et enfin, en 2001, dans le tome II du septième volume des œuvres complètes de Pasolini (*Tutte le opere*), publiées sous la direction de Walter Siti aux éditions Mondadori.

3. Armando Maggi (2009, p. 111-114) soutient que l'idée de la porno-théologie vient d'une expression utilisée par Gilles Deleuze (1965) dans un texte sur Klossowski et renvoie à une « pornographie supérieure » ; le sens du mot « kolossal » renverrait quant à lui à un art total, supérieur.

4. L'idée de faire un film à partir de ce récit a germé en collaboration avec Sergio Citti en décembre 1966. Mais, comme le mentionne Maggi (2009, p. 109-110), ce scénario initial a peu à voir avec ce que deviendra le projet pasolinien en 1975.

5. Dans *Porno-Teo-Kolossal* : « le petit homme cesse d'un seul coup de parler le faux milanais avec lequel il s'est exprimé jusqu'ici et, *rayonnant*, révèle sa véritable race napolitaine » ; dans les *Lettres luthériennes* : « Les « destinés à être morts » [les jeunes fascistes] ne sont certes pas rayonnants de jeunesse : et voilà qu'ils t'apprennent à ne pas rayonner. Mais toi, Gennariello, *rayonne* » (Pasolini 1976, p. 74 ; je souligne).

6. Voir « L'article des lucioles » dans Pasolini 1975, p. 180-189 ; la disparition des lucioles est, chez Pasolini, la métaphore de la disparition du sous-prolétariat à l'heure de l'industrialisation massive et accélérée de l'Italie.

7. Comme l'indique lui-même Pasolini en note dans le traitement, l'idéologie de Sodome est tirée en grande partie du *Corps d'amour* de Norman Brown (1966). Maggi (2009, p. 120-123) commente cette filiation en revenant surtout sur le sens de la fraternité chez Brown que l'on retrouve dans le chapitre sur la liberté. L'essai de Brown, qui a inspiré Pasolini, est composé d'un collage de plusieurs extraits commentés de penseurs tels que Locke, Freud, Marx, Aristote, Bachofen, Durkheim, etc., et se veut une manière d'entrer en dialogue avec l'*Éros et civilisation* d'Herbert Marcuse (1955). En intitulant son ouvrage sur Pasolini « The Resurrection of the Body », Maggi fait explicitement référence à Brown, comme s'il souhaitait accentuer cette filiation. Pour une note sur l'alliance entre Marx et Freud chez Pasolini, voir Pasolini 1979, p. 242.

8. Pasolini était contre l'avortement. Cette formule mérite toutefois d'être précisée ; par cela, Pasolini affirmait qu'il était contre l'avortement comme méthode de contraception. Il s'en prenait aussi alors et surtout à la valorisation du coït hétérosexuel, qu'il percevait comme étant sous-jacente au débat sur l'avortement, ainsi qu'aux discours sur la libération sexuelle, qui ne concernent que l'émancipation du couple hétérosexuel et supposent une logique conformiste d'une sexualité dite *normale*. Voir « Le coït, l'avortement, la fausse tolérance du pouvoir, le conformisme des progressistes », « Sacer », « Thalassa », « Chiens » et « Cœur » dans Pasolini 1975, p. 143-179.

9. Le film *Pasolini* (2014) d'Abel Ferrara contient certaines scènes de *Porno-Teo-Kolossal*, dans lesquelles Ninetto Davoli interprète le rôle qui devait être joué par Eduardo De Filippo. Dès la 42^e minute du film, on retrouve Epifanio et Nunzio à Naples au moment où est annoncée la naissance du Messie, pendant qu'on entend le chœur Les troubadours du roi Baudoin interpréter le « Gloria » de la *Missa Luba* — que

Pasolini avait utilisé en 1964 dans *L'Évangile selon saint Matthieu (Il Vangelo secondo Matteo)*. La scène de la fête de la Fécondité y est cependant présentée de manière complètement grossière alors que rien ne laisse présager cela dans le scénario. Sont aussi passés sous silence les épisodes qui suivent : la transgression de la norme, le lynchage, les jeunes miliciens attaquant Loth, la destruction de la ville. Autrement dit, tout y est présenté de manière lisse et infiniment univoque, à l'image du film de Ferrara en somme. Dans le documentaire *La voce di Pasolini* (2005), réalisé par Mario Sesti et Matteo Cerami, des fragments du film jamais réalisés sont insérés grâce à une habile animation qui laisse croire qu'il s'agit presque là de quelque chose qui aurait été voulu par Pasolini.

10. Dans la Bible, Loth offre ses deux filles (il n'offre pas sa femme) au peuple de Sodome (jeunes et vieux) entièrement rassemblé devant chez lui.

11. Maggi (2009, p. 131-132) y voit pour sa part une allusion au « massacre fasciste de Brescia » du 28 mai 1974, dont il est question dans le court texte intitulé « Étude sur la révolution anthropologique en Italie ». Dans cet article daté du 10 juin 1974, Pasolini (1975, p. 71) rapproche d'ailleurs le massacre de Milan de celui de Brescia — la signification demeure la même. Pour des raisons chronologiques, je crois plutôt qu'il s'agit ici d'une référence à l'explosion à la piazza Fontana.

12. Pasolini 1992, p. 355. Je pourrais aussi renvoyer aux passages des *Lettres luthériennes* sur la « fausse tolérance » du nouveau pouvoir : voir par exemple Pasolini 1976, p. 32.

13. C'est le suicide « obsidional » que Durkheim (1897, p. 118-119) théoriserait bien des années plus tard en tant qu'expression ultime de liberté et d'autonomie émanant d'un consensus social, d'une résolution collective, et non d'une propagation contagieuse.

14. Voir son article dans le présent numéro.

15. Pasolini cité par Hervé Joubert-Laurencin dans Pasolini 2003, p. 9, note 3.

16. *Sono stato razionale e sono stato irrazionale: fino in fondo./E ora ah, il deserto assordato/dal vento, lo stupendo e immondo/sole dell'Africa che illumina il mondo./Africa! Unica mia alternativa...* (« J'ai été rationnel et j'ai été/irrationnel : jusqu'au bout./Et maintenant... ah, le désert assourdi/par le vent, le magnifique et immonde/soleil de l'Afrique qui illumine le monde./Afrique! Mon unique/alternative... » Pasolini 1990, p. 328).

17. Pasolini cherchera des signes de cette possibilité notamment au Yémen, près des murs de Sanaa, ou encore en Éthiopie, en Perse, en Inde, au Népal lors du tournage des *Mille et une nuits*.

18. Je m'inspire ici de la lecture que fait Marino Demata (2015) de *Porno-Teo-Kolossal* dans un article mis en ligne le 5 décembre 2015 sur le site du *Centro Studi Pier Paolo Pasolini* (<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/ppp-e-eduardo-un-incontro-mancato-per-un-film-solo-sognato>).

19. Cette scène semble d'ailleurs avoir été réalisée dans le film de Sergio Citti, *I magi randagi* (1996).

20. « Il nuovo mondo è instaurato. Il potere di decidere il proprio destino è nelle mani del popolo. *Le antiche divinità primordiali coesistono con il nuovo mondo della ragione e della libertà*. Una nuova nazione è nata. I suoi problemi sono infiniti, ma i problemi non si risolvono : si vivono. La vita è lenta : il procedere verso il futuro non ha soluzioni di continuità. Il lavoro di un popolo non conosce né retorica né indugi. Il suo futuro è nella sua ansia di futuro ; e la sua ansia è una grande pazienza. »

21. Je rappelle que c'est Ninetto Davoli qui devait interpréter Nunzio (le messenger), ce qui n'est pas sans faire écho à son rôle de messenger dans *Théorème (Teorema)*, 1968) ; voir, à ce sujet, Maggi 2009, p. 126.

22. Cette scène aussi est dans le film de Ferrara, à compter de la 55^e minute, mais je dois admettre que cette séquence est plutôt agréablement réussie.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Agamben 2008** : Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Rivages, 2008.
- Bazin 1954** : André Bazin, « Le cinéma et l'exploration » [1954], dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 2002.
- Brown 1966** : Norman Brown, *Le corps d'amour* [1966], traduit de l'américain par Roger Dadoun, Paris, Denoël, 1968.
- Deleuze 1965** : Gilles Deleuze, « Pierre Klossowski ou les corps-langage », *Critique*, n° 214, 1965, p. 199-219 (repris en appendice de *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 325-350).
- Demata 2015** : Marino Demata, « Pasolini e Eduardo per *Porno-Teo-Kolossal* : il film sognato e mai girato », *Diari di Cineclub*, n° 34, 2015, p. 10-11 (<http://www.cineclubromafedec.it/homenews/804-esce-diari-di-cineclub-n-34-dicembre-e-on-line-e-gratuito.html>).
- Derrida 1997** : Jacques Derrida, *De l'hospitalité. Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.
- Durkheim 1897** : Émile Durkheim, *Le suicide*, Paris, Félix Alcan, 1897.
- Hentsch 1988** : Thierry Hentsch, *L'Orient imaginaire*, Paris, Minuit, 1988.
- Houcke 2009** : Anne-Violaine Houcke, « Pasolini et la poétique du déplacement. Le *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (1968-1969) », *Conserveries mémorielles*, n° 6, 2009 (<https://cm.revues.org/399>).
- Joubert-Laurencin 1995** : Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995.
- Joubert-Laurencin 2012** : Hervé Joubert-Laurencin, « *Salò ou les 120 journées de Sodome* » de Pier Paolo Pasolini, Chatou, La transparence, 2012.
- Joubert-Laurencin 2013** : Hervé Joubert-Laurencin, « Présentation de *Porno-Teo-Kolossal* », *Cahiers du cinéma*, n° 691, 2013, p. 90-91.
- Maggi 2009** : Armando Maggi, *The Resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.
- Marcuse 1955** : Herbert Marcuse, *Éros et civilisation. Contribution à Freud* [1955], traduit de l'anglais par Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel, Paris, Minuit, 1963.
- Paquette 2013** : Julie Paquette, « La question du refus face au pouvoir intégrateur : Pasolini et le poète déterrés par les porcs à l'ère du fascisme de la société de consommation », dans *Pour une éc(h)ologie des refus : critique de la culture et culture critique*, Montréal, Groupe de recherche en objectivité(s) sociale(s) / Possibles Éditions, 2013, p. 133-145.
- Pasolini 1960** : Pier Paolo Pasolini, « Pour moi, c'est un film catholique (*La dolce vita*) » [1960], dans *Écrits sur le cinéma. Petits dialogues avec les films (1957-1974)*, textes réunis et traduits par Hervé Joubert-Laurencin, Paris, Cahiers du cinéma, 2000, p. 79-91.
- Pasolini 1961** : Pier Paolo Pasolini, *La religione del mio tempo* [1961], dans *Tutte le poesie*, vol. I, Milan, Mondadori, 2003, p. 889-1078.
- Pasolini 1965** : Pier Paolo Pasolini, *Ali dagli occhi azzurri*, Milan, Garzanti, 1965.
- Pasolini 1967** : Pier Paolo Pasolini, « Observations sur le plan-séquence » [1967], dans *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976, p. 208-212.
- Pasolini 1972** : Pier Paolo Pasolini, *Poésies 1953-1964*, Paris, Gallimard, 1972.
- Pasolini 1975** : Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires* [1975], traduit de l'italien par Philippe Guilhon, Paris, Flammarion, 1976.
- Pasolini 1976** : Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes. Petit traité pédagogique* [1976], traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Seuil, 2000.

Pasolini 1977 : Pier Paolo Pasolini, *Saint Paul* [1977], traduit de l'italien par Giovanni Joppolo, Caen, Nous, 2013.

Pasolini 1979 : Pier Paolo Pasolini, *Descriptions de descriptions* [1979], traduit de l'italien par René de Ceccatty, Marseille, Rivages, 1995.

Pasolini 1983 : Pier Paolo Pasolini, « Que faire du “bon sauvage” ? », traduit de l'italien par Nunzia Javarone, *Vice Versa*, vol. 1, n° 1, 1983, p. 1 et 10-11.

Pasolini 1987 : Pier Paolo Pasolini, *Écrits sur le cinéma*, textes réunis et traduits de l'italien par Hervé Joubert-Laurencin, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987.

Pasolini 1990 : Pier Paolo Pasolini, *Poésies 1943-1970*, traduit de l'italien par Nathalie Castagné, René de Ceccatty, José Guidi et Jean-Charles Vegliant, Paris, Gallimard, 1990.

Pasolini 1992 : Pier Paolo Pasolini, *Pétrole* [1992], traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, [1994] 2006.

Pasolini 2003 : Pier Paolo Pasolini, *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*, traduit de l'italien par Caroline Michel et Hervé Joubert-Laurencin, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003.

Pasolini 2013 : Pier Paolo Pasolini, « Sodome (*Porno-Teo-Kolossal*, chapitre 1) », traduit de l'italien par Hervé Joubert-Laurencin, *Cahiers du cinéma*, n° 691, 2013, p. 92-97.

Pasolini 2016 : Pier Paolo Pasolini, *Porno-Théo-Kolossal* suivi de *Le cinéma*, édition établie par Davide Luglio, traductions d'Hervé Joubert-Laurencin et de Davide Luglio, Paris, Éditions Mimésis, coll. « Altera », 2016.

Paulus 2004 : Valérie Paulus, « Marxisme, christianisme, humanisme. L'utopie hérétique de Pasolini », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 82, n° 3, 2004, p. 775-784.

Renouvier 1876 : Charles Renouvier, *Uchronie (L'utopie dans l'histoire). Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*, Paris, Bureau de la critique philosophique, 1876.

Ricciardi 2011 : Alessia Ricciardi, « Pasolini for the Future », *California Italian Studies*, vol. 2, n° 1, 2011 (<http://escholarship.org/uc/item/8v81z3sg>).

Salvini 2004 : Laura Salvini, *I frantumi del tutto. Ipotesi e letture dell'ultimo progetto cinematografico di Pier Paolo Pasolini, « Porno-Teo-Kolossal »*, Bologne, Clueb, 2004.

Tofetti 1993 : Sergio Tofetti (dir.), *La Terra vista dalla Luna. Il cinema di Sergio Citti*, Turin, Lindau, 1993.

ABSTRACT

From Capitalist Development to the Endless Sequence Shot: The Four “Utopias” of *Porno-Teo-Kolossal*

Julie Paquette

This article analyzes the treatment of a film Pier Paolo Pasolini never made, *Porno-Teo-Kolossal*. It proposes to demonstrate that the four worlds that the two protagonists cross in it can be understood as variations on utopia: utopia, dystopia, uchronia and atopia. The first three correspond to the narrativization of the awareness of a Europe in the process of homologation and

facing authoritarian and fascist powers, while the fourth corresponds to what Pasolini saw as a potentiality coming from the global south. This path should be seen as “revolutionary,” not in a teleological sense but rather in the sense of the Latin word *revolutio*, meaning “return to the start.” This reading of *Porno-Teo-Kolossal* will make it possible to understand a conception of political engagement based on an *endless sequence shot* which is irreducible to the *operation of montage-death*.