

Pasolini
Portrait d'un insoumis

Nelly Pla

Number 268, September–October 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63568ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pla, N. (2010). Pasolini : portrait d'un insoumis. *Séquences*, (268), 20–21.

Pasolini

Portrait d'un insoumis

Toute l'œuvre de Pasolini est à comprendre dans le cadre d'un langage spécifique, d'une sémiologie générale, dont le corps est la clé. Tantôt transgressé, violé, agressé, soumis; tantôt sublimé, célébré, éclairé, magnifié, le corps se manifeste partout, dit tout, supporte, subit ou jouit. Il est l'expression de la vie comme de la mort, jamais réduit à sa simple forme, il est plus qu'un organisme, plus qu'une substance, il fait signe d'une véritable expression, d'une traduction politique, plastique et sociale.

NELLY PLA

Pasolini montre que le corps demeure plus complexe qu'on ne croit, donnant à voir une machine humaine comme vue de l'intérieur, au plus profond de sa chair. Célébrer le corps comme il le fait, c'est en quelque sorte s'en servir comme d'une arme pour lutter contre la société contemporaine dite capitaliste, qu'il pressentait et craignait par-dessus tout, comme une peste qui se propage sans qu'on puisse en maîtriser l'ampleur. Pasolini dépasse la figuration et se consacre à la sensation; on pourrait lui appliquer ce que Gilles Deleuze disait du peintre Bacon: «La sensation, c'est ce qui est peint. Ce qui est peint dans le tableau c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation.¹»

pense la problématique de la poésie comme une déclaration de la vie. Embrassant le tragique et le comique, le social et le politique, il joue avec les genres et les époques, toujours pris entre le monde archaïque regretté et le monde moderne qu'il redoute. Artiste complet, insatisfait et protéiforme, il se livre à travers le théâtre, la poésie, la littérature, l'écriture de scénario, le carnet de voyage et, bien sûr, le cinéma. Il sera entre autres professeur de littérature à l'école de Valvasone, membre actif du parti communiste italien, écrira de nombreux scénarios, notamment pour Fellini et Bolognini, fera des critiques dans l'hebdomadaire *Il Punto* et des articles pour *Il Mondo*, sortira des romans, recueils et essais, et révolutionnera le cinéma, en créant une véritable sémiologie: «le cinéma de poésie, par la pratique du discours indirect libre³».

Une œuvre complexe et singulière

Si on se penche sur son œuvre cinématographique, on s'aperçoit que chaque film représente une tentative particulière pour échapper au simulacre du système capitaliste. Tous les héros pasoliniens vivent en marge, souvent dans la lutte, abîmés par leurs conditions sociales. Tous ces personnages sont en réalité un bout de sa propre vie, une part de sa révolte morale. Ils incarnent tous une part du monde, de l'histoire et du réel. Car c'est bien là que se trouve son intérêt pour le cinéma, dans une écriture toujours au plus près du réel, dans cette façon de saisir la réalité comme un véritable langage capable de raconter le monde, de le déchiffrer, de l'analyser, de le célébrer ou de le rejeter. Grâce à une palette riche, dense et osée, il traverse toutes les époques, tous les genres et tous les états, dans un cinéma toujours à l'écoute d'une humanité double et dualiste, mêlant plaisir et souffrance, joie et désespoir. En marge d'un système social, ses films sont le reflet de sa propre souffrance, la traduction poétique des bouleversements de la vie, des inégalités sociales et des ravages que sont capables de provoquer le pouvoir et ceux qui l'exercent. Dans ses deux premiers films, *Accattone* (1961) et *Mamma Roma* (1962), il évoque la tragédie du monde pauvre dans un environnement urbain et misérable, ce qui fait de lui d'emblée un cinéaste engagé. S'ensuivra un premier scandale, avec *La Ricotta* (1963), petit film à sketches, dans lequel il mettra en scène un acteur grotesque censé jouer le Christ sur la croix, qui finira par mourir d'une indigestion de fromage blanc! Dans *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964), il remet en question la parole du Christ, en témoignant de son aspect le plus violent et le plus subversif. Il évoque ce puissant mystificateur, incarnation d'un pouvoir absolu, qu'il juge être une idole asservissante du peuple. À la sortie de ce film, Pasolini se met à déchaîner les



Mamma Roma

[dans] *Mamma Roma* (1962), il évoque la tragédie du monde pauvre dans un environnement urbain et misérable, ce qui fait de lui d'emblée un cinéaste engagé.

Obsédé par l'envie de libérer le désir et le langage des corps, toute son existence aura été une quête de son propre corps, incarné dans un corps lyrique, itinérant et luttant: «Je voudrais m'exprimer avec des exemples, jeter mon corps dans la lutte.²» Il développe une écriture singulière, au style métaphorique, et



foules et commence à sérieusement déranger. On l'accuse de blasphème et de provocation gratuite. Il est à l'époque condamné à quatre mois de prison avec sursis. Dans **Œdipe roi**, qu'il réalise en 1967, la quête introspective vers la vérité trouve sa fin dans la déchéance. Œdipe se crève les yeux devant l'atrocité de sa vérité. Il critique le conformisme de la bourgeoisie italienne dans **Théorème** (1968), et dénonce la barbarie dans **Médée** (1969).

Entre 1971 et 1974, il se consacre à **La Trilogie de la vie** où il utilise les corps et la sexualité comme dernier refuge d'une innocence préservée des relations de pouvoir. **Le Décaméron** remporte un prix au Festival international du film de Berlin au moment où Pasolini se plonge dans l'écriture des **Contes de Canterbury**. En 1972, toujours dans un souci de réalité comme langage, il écrit son *Expérience hérétique*, véritable outil de réflexion philosophique, dans lequel il développe une conception personnelle du cinéma. Pour lui, le premier des langages humains est l'action. Ce qui prime dans l'image, c'est la saisie des êtres en action. Ils existent par leur simple présence, deviennent immédiatement signifiants avant même que la caméra s'empare d'eux : «Le premier langage des hommes me semble donc être leur action. La langue écrite-parlée n'est qu'une intégration et un moyen de cette action. La vie tout entière, dans l'ensemble de ses actions, est un cinéma vivant : en cela, elle est linguistiquement l'équivalent de la langue orale dans son moment naturel ou biologique. Celui-ci (le cinéma) n'est donc que le moment «écrit» de cette langue naturelle et totale, qu'est l'action dans la réalité⁴». La fin des contes marque une rupture. Il s'intéresse à un projet de film mêlant le roman subversif de Sade **Les Cent Vingt Journées de Sodome** avec l'idée que l'humanité est corrompue par le consumérisme et réduite en esclave. Il se rend compte brutalement que ces mêmes corps,

précédemment magnifiés dans les contes, ne sont en réalité que le fruit d'une libération forcée de la sexualité. Alerté par la nécessité de réveiller urgemment les consciences sur le nouveau tournant qu'est en train de prendre la société, Pasolini réalise l'impensable **Salò**. Cette brutale prise de conscience le poussera à mettre en scène l'inéluctable association entre le capitalisme et le fascisme, où la société sera vue comme un faux-semblant qui confronte la norme à sa limite. Au moment de sa sortie en 1975, la réception de **Salò** est catastrophique. Les spectateurs crient au scandale, les salles se vident au milieu de la séance, les critiques s'insurgent, les autorités censurent. Le film devient malgré lui une œuvre testament, Pasolini est sauvagement assassinée quelques jours après sa sortie en salle. Un climat de mort pèse sur le film pour tout ce qu'il représente et provoque. Condamné à être classé dans la catégorie des films les plus indigestes de l'histoire du cinéma, **Salò** devient aussi un véritable outil de réflexion démontant les mécanismes de l'intolérance et visant tous les rapports de / au pouvoir.

¹Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, 2002.

²Pier Paolo Pasolini, *Qui je suis ?*, Seuil, Paris, 1999, p.58.

³Pour Pasolini, l'essentiel de l'image n'est pas la traduction d'un discours direct ou indirect, mais plutôt d'un discours indirect libre. C'est en cela qu'il invente un cinéma dit de «poésie», capable d'un agencement d'énonciations, c'est-à-dire de la superposition de deux actes de subjectivisation inséparables. Ex. : un personnage agit sur l'écran et regarde le monde d'une façon. Au même moment la caméra voit aussi son monde mais d'une autre manière, car d'un autre point de vue qui va influencer et transformer le point de vue initial du personnage. C'est ce dédoublement que Pasolini appelle «subjectivité indirecte libre». Il y a un agencement entre l'image-perception et la conscience-caméra qui la transforme. Il utilise différentes techniques pour révéler ce cogito à l'image : usage répété du zoom ou encore «l'alternance de différents objectifs sur une même image». Pour plus de documentation, lire «L'Expérience hérétique» de Pasolini.

⁴Citation de Pasolini, *L'Expérience hérétique*, Ramsay, Paris, 1989.