

THÈSE

Pour l'obtention du grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE POITIERS

UFR lettres et langues

Laboratoire Formes et représentations en littérature et linguistique (Poitiers)
(Diplôme National - Arrêté du 25 mai 2016)

École doctorale : Lettres, pensée, arts et histoire - LPAH (Poitiers)
Secteur de recherche : Littérature Comparée

Présentée par :
Daria Bardellotto

**Le lieu où vivre.
Subtopie, utopie, dystopie
dans la littérature et le cinéma de Pier Paolo Pasolini**

Directeur(s) de Thèse :
Christine Baron

Soutenue le 30 novembre 2017 devant le jury

Jury :

Président	Denis Mellier	Professeur - Université de Poitiers
Rapporteur	Christophe Mileschi	Professeur - Université Paris 10
Rapporteur	Hervé Joubert-Laurencin	Professeur - Université Paris 10
Membre	Christine Baron	Professeur - Université de Poitiers
Membre	Ariane Eissen	Maître de conférences HDR - Université de Poitiers
Membre	Marie Fabre	Maître de conférences - ENS de Lyon

Pour citer cette thèse :

Daria Bardellotto. *Le lieu où vivre. Subtopie, utopie, dystopie dans la littérature et le cinéma de Pier Paolo Pasolini* [En ligne]. Thèse Littérature Comparée. Poitiers : Université de Poitiers, 2017. Disponible sur l'Intranet de l'Université de Poitiers <<http://theses.univ-poitiers.fr>>



THÈSE

Pour l'obtention du Grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE POITIERS

(Faculté des Sciences Fondamentales et Appliquées)
(Diplôme National - Arrêté du 25 mai 2016)

École Doctorale : Lettres, Pensée, Arts et Histoire

Secteur de Recherche : Littérature Comparée

Présentée par :

Daria Bardellotto

Le lieu où vivre **Subtopie, utopie, dystopie** **dans la littérature et le cinéma de Pier Paolo Pasolini**

Directrice de Thèse :

Christine Baron

Soutenue le 30 novembre 2017

devant la Commission d'Examen

JURY

Président **Denis Mellier** Professeur à l'Université de Poitiers

Rapporteur **Hervé Joubert-Laurencin** Professeur à l'Université Paris 10

Rapporteur **Christophe Mileschi** Professeur à l'Université Paris 10

Membre **Ariane Eissen** Maître de conférences à l'Université de Poitiers

Membre **Marie Fabre** Maître de conférences à l'ENS de Lyon

Membre **Denis Mellier** Professeur à l'Université de Poitiers

À Matteo

Remerciements

Je remercie ma directrice de thèse Christine Baron, qui m'a soutenue dès mon arrivée à l'Université de Poitiers. Merci de m'avoir guidée dans ma recherche et encouragée dans les moments de doute.

Je remercie Hervé Joubert-Laurencin, Christophe Mileschi, Marie Fabre, Ariane Eissen, Denis Mellier, qui ont accepté de faire partie de mon jury de thèse.

Je remercie l'Archivio Bonsanti de Florence de m'avoir accueillie pendant le printemps et l'été 2012, ainsi que Graziella Chiarcossi qui m'a autorisée à consulter des documents d'archive fondamentaux pour ma recherche.

Je remercie il mio nonno Gabriel, pour sa sagesse, pour ses conseils et son affection. Stéphane, qui a partagé avec moi l'expérience stimulante et pleine de surprises de la recherche en archives. Massimo qui a été mon complice dans ma découverte du cinéma, et Giusi pour son amitié indispensable. Je remercie mes collègues de la Bibliothèque des Grands Moulins, en particulier Armelle, Camila, Carla, Claudia, Fanny, François, Hala, Jennifer, Jonathan, Laetitia, Méral, Mérit, Sandra, qui ont été ma vraie équipe pendant ces années de doctorat. Je remercie Alexis, Carole, Clément, Daniel, Guillaume, pour notre aventure théâtrale qui m'a fait retrouver le plaisir d'écrire.

Je remercie François, pour son aide et parce qu'il a été là, chaque jour.

Je remercie mes parents et ma famille, pour tout ce qu'ils ont fait pour moi depuis toujours.

Je remercie Teresa Gangemi, car sans ses enseignements précieux, je ne serais pas ce que je suis aujourd'hui.

Parlo da utopista, lo so. Ma o essere utopisti o sparire.

Pier Paolo Pasolini, *Il caos*, 9 agosto 1969

Sommaire

Remerciements	5
Sommaire.....	7
Introduction	11
Chapitre 1 - La parabole de l'utopie	25
1.1. Du paradis terrestre aux mondes du ciel et de l'enfer	25
1.1.1. L'égression du jardin d'Éden	27
1.1.2. Le paradis et l'enfer de Dante.....	31
1.1.2.1. La géographie de la <i>Divine Comédie</i>	32
1.1.2.2. Le <i>Paradis</i> et l' <i>Enfer</i> : une utopie et une dystopie avant la lettre ?	37
1.1.2.3. À la recherche de l'utopie : l'ad-gression d'Ulysse et le voyage de Dante.....	41
1.2. Les paradoxes de l'utopie de Thomas More.....	48
1.2.1. Fiction ou réalité ?	50
1.2.2. Image littéraire ou idéal politique ?	57
1.2.3. Progrès ou tradition ?	63
1.3. Tout contre, contre tout : la contre-utopie sadienne	70
1.3.1. Des utopies collectives aux utopies du désir	72
1.3.2. Contre-utopies sadiennes.....	75
1.3.2.1. Butua ou le principe de l'isolisme	76
1.3.2.2. Tamoé ou l'art de combiner le crime avec la loi	81
1.3.2.3. Le microcosme de Silling ou la subversion de l'ordre moral.....	87
1.4. L'enfer de la dystopie au XXème siècle	94
1.4.1. Le dispositif dystopique	95
1.4.2. Totalitarisme et éros	100
1.4.3. Ilôts de résistance.....	113
1.5. Pasolini et l'utopie : la « pensée au chevalet »	121
Chapitre 2 - Utopies de la Réalité : la subtopie	123
2.1. Géographies pasoliniennes	123
2.1.1. Le Frioul	123
2.1.1.1. Le frioulan de <i>Poésie a Casarsa</i> : langue de poésie, langue maternelle	124
2.1.1.2. Terres et corps de l'éden frioulan	127
2.1.1.3. Le Frioul littéraire et le Frioul politique	134
2.1.2. Les <i>borgate</i> romaines	139

2.1.2.1. Au cœur des <i>borgate</i> : naissance d'un espace en marge	140
2.1.2.2. Le <i>romanesco</i> : langue d'un univers anhistorique.....	146
2.1.2.3. La langue absolue de la caméra.....	152
2.1.2.4. Régression et mise en forme : <i>Ali dagli occhi azzurri</i>	155
2.1.3. Le Tiers-Monde	159
2.1.3.1. <i>La Rabbia</i> : lutttes et dépassement	160
2.1.3.2. Fantasmés révolutionnaires dans « Prophétie ».....	174
2.1.3.3. Inachèvement, conciliations, survivances	178
2.2. Pasolini/Foucault : géographies autres et hétérotopies.....	189
2.2.1. Réalité et irréalité.....	194
2.2.2. Les principes de l'hétérotologie de Foucault.....	199
2.2.2.1. Hétérotologie et société	202
2.2.2.2. Hétérotologie et devenir	205
2.2.2.3. Faire cohabiter les espaces	208
2.2.2.4. Hétérotologie et hétérochronie	211
2.2.2.5. Des systèmes isolés	215
2.2.2.6. Contre-espaces : hétérotopies du désir ou de l'ordre.....	217
2.3. La Subtopie	221
2.3.1. « Subtopia » : un néologisme poétique.....	222
2.3.2. L'archipel subtopique	225
2.3.2.1. Frontières géographiques, frontières imaginaires.....	225
2.3.2.2. Une hétérochronie anhistorique.....	227
2.3.2.3. Les langues de la subtopie	228
2.3.2.4. Inachèvement et périphéries formelles	232
Chapitre 3 - En quête d'utopies : figures de la marche	234
3.1. Stases et mouvements	234
3.1.1. Pensée diurne et pensée nocturne chez Pasolini.....	234
3.1.2. Faire <i>tabula rasa</i> du présent : retour à la subtopie	238
3.1.3. La strate historique et la strate anhistorique de l'utopie chez Benjamin et Pasolini	241
3.1.4. La <i>cura vagandi</i> comme condition d'existence de l'aller-retour utopique	245
3.2. Les exilés	251
3.2.1. Œdipe et ses exiles.....	251
3.2.2. Médée, l'étrangère	263
3.3. Pèlerins et <i>picari</i>.....	270
3.3.1. Pèlerinages impossibles dans <i>Théorème</i>	272
3.3.2. Pasolini pèlerin dans la <i>Divine Mimesis</i>	284
3.3.3. Un duo picaresque en marche vers un pays de nulle part.....	289
3.4. Les découvreurs	304
3.4.1. Corps et voix du voyageur dans les <i>Appunti</i>	306
3.4.2. Pasolini en voyage dans la <i>Trilogie de la Vie</i>	312
Chapitre 4 - Utopies <i>intra-muros</i>, utopies de nomades.....	328
4.1. Vers l'utopie.....	328

4.1.1. Passion et idéologie	329
4.1.2. Rêves idéologiques et <i>Wunschbilder</i>	334
4.1.3. Idéologie et utopie	337
4.2. Naples ville utopique	340
4.2.1. Genèse d'une utopie : de l'orientation errante à l'orientation insulaire du <i>Décaméron</i>	341
4.2.1.1. Du recueil de Boccace au traitement du <i>Décaméron</i>	341
4.2.1.2. Du scénario au film	350
4.2.2. Naples à l'écran : une utopie <i>intra-muros</i>	364
4.2.2.1. Une cité et ses habitants.....	365
4.2.2.2. L'utopie du désir de Pasolini.....	374
4.2.2.3. Paradis perdus et utopie : l'égression de Ciappelletto et l'ad-gression de Giotto-Pasolini	379
4.3. Crises de l'enceinte utopique : les murs de Sanaa et le profil d'Orte.....	384
4.4. Les Cités-Utopie dans <i>Porno-Théo-Kolossal</i> : la parabole utopique.....	392
4.4.1. Poétiques de l'espace : la toponomastique utopique pasolinienne	393
4.4.2. Utopies du désir : Rome-Sodome et Milan-Gomorrhe.....	402
4.4.3. Utopies politiques : Paris-Numance et l'armée fasciste	408
4.4.4. L'utopie comme non-lieu : Ur et le paradis.....	413
Chapitre 5 - Dystopies pasoliniennes.....	421
5.1. Le retournement dystopique	422
5.1.1. Sous le signe d'Adorno : « L'âge d'or est l'enfer », ou de l'abjuration.....	422
5.1.2. La chute dystopique : points de basculement de la parabole utopique et travail créateur du négatif	427
5.1.3. Se retourner pour retourner : dans le laboratoire de l'inversion pasolinienne.	431
5.1.4. L'échec du voyage et l'inéluctabilité de l'enfer	434
5.2. L'apocalypse de l'Éden frioulan : de la <i>Meilleure</i> à la <i>Nouvelle Jeunesse</i>.....	438
5.2.1. Fantômes d'une poésie du désenchantement.....	439
5.2.2. Entre éveil et sommeil : défigurations et nostalgie de la forme	445
5.2.3. La dernière ou-topie d'Œdipe.....	454
5.3. Un chemin de croix en enfer : la nouvelle dystopie des <i>borgate</i> romaines.....	461
5.3.1. La mise en abyme du dispositif dystopique dans la « Vision du Merde »	463
5.3.2. Les <i>borgate</i> romaines : de la subtopie aux enfers	468
5.3.3. Spectres du fascisme et régressions à l'informe.....	474
5.4. <i>Salò</i> dystopie ou le massacre de la subtopie.....	480
5.4.1. Une affreuse communauté politique : structures du nouveau pouvoir et manipulation du désir	482
5.4.2. L'Enfer de l'Après-Histoire.....	494
5.4.3. « La sortie est à l'intérieur » : évasions et subversions	503
Conclusion	513
Bibliographie	521

Le lieu où vivre : Pasolini au prisme de l'utopie

Dans le froid ténébreux d'un lager occidental, des prisonniers, pâles comme des chiens, fixent l'horizon dans l'espoir aussi patient que vain que quelqu'un ou quelque chose viendra les sauver. Ils ignorent qu'ils se trouvent dans l'espace-temps de la fin et que dorénavant, « il n'y aura plus d'autres lieux où se réveiller » (*da ora in poi / non ci saranno più altri luoghi dove svegliarsi*)¹. Cet emplacement désolant que Pasolini décrit dans le troisième et dernier *stasimon* de sa pièce de théâtre *Caldéron* cristallise le cauchemar qui hante tout son œuvre : l'épuisement de la possibilité du voyage comme découverte de l'altérité, l'enfermement perpétuel dans un lieu infernal toujours identique à soi-même qui aurait définitivement dévoré la Réalité.

Au cœur de la quête artistique de Pasolini, il y a l'obsession, jamais délaissée, de donner à voir *le lieu où vivre*. Résonnent dans ces mots, non seulement la voix du chœur de *Caldéron*, mais aussi un célèbre vers mallarméen, qui évoque ce cygne d'autrefois, merveilleux mais désormais sans espoir « pour ne pas avoir chanté *la région où vivre* ». Pour Pasolini aussi la recherche de l'*habitat* idéal ne peut être circonscrite en un seul mot qui en figerait le périmètre ; c'est un concept périphrastique, une poursuite inépuisable, un horizon vers où tendre. Car aucun pays, aucun espace déterminé, ne saurait tarir son aspiration vers le lieu bienheureux qui se fragmente, dans son œuvre, en un archipel multiforme d'espaces porteurs de cette différence radicale qui conteste un *statu quo* et injecte dans son corps le germe de son propre dépassement. Inversement, la cité infernale, périmètre sans sortie, peut se réaliser lorsque l'élan vers la spatialité idéale s'épuise dans une étendue qui répète indéfiniment la logique du même.

Une investigation de la poétique de l'espace chez Pasolini convoque alors l'éternelle question de l'utopie et de son *alter ego* cauchemardesque qu'au vingtième siècle la critique littéraire a appelé dystopie. L'étude des occurrences du mot *utopia* et de l'adjectif *utopico* ou *utopistico*² dans les écrits politiques de Pasolini³ montre que, dans la

¹ Pier Paolo Pasolini, *Caldéron*, in *Teatro*, Walter Siti et Silvia De Laude (dir.), Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 2001.

² Il est significatif que dans la quasi totalité des cas Pasolini préfère l'adjectif italien « utopistico » à « utopico », le premier désignant l'adhésion à une forme de pensée utopique et le deuxième signifiant tout simplement « appartenant à l'utopie », « concernant l'utopie ». La différence est moindre, mais « utopistico » semble mettre particulièrement en évidence le caractère abstrait d'un projet utopique.

quasi-totalité des cas, ces termes sont employés dans leur acception la plus commune, banalisée par l'usage, de projet velléitaire ou irréalisable. Les mots dystopie, antiutopie ou contre-utopie sont même absents. Dans le discours politique pasolinien, il n'y a donc pas une pensée de l'utopie, ni ce concept ne semble appartenir au vaste domaine des notions autour desquelles se polarise sa réflexion politique et sociale. Cependant, un projet de film jamais réalisé vient ébranler ce premier constat. Il s'agit de *Porno-Théo-Kolossal*, transcription d'un enregistrement au magnétophone⁴ qui raconte les errances de deux personnages nomades en quête d'un Messie qu'ils ne sauront trouver malgré leur exploration de plusieurs cités utopiques, chacune circonscrivant dans un espace géographique déterminé une organisation politique particulière⁵, vertueuse ou cauchemardesque, condensé des espoirs ou des peurs des hommes.

L'originalité de ces sublimes ou terrifiantes *Città-Utopie* (« Cités-Utopies »), ainsi que la quête de l'idéalité dont est imbibé ce texte, amènent la problématique de l'utopie et de la dystopie au cœur du dernier pan de l'œuvre de Pasolini. Il envisageait en effet de se consacrer à *Porno-Théo-Kolossal*, dont il eut pour la première fois l'idée en 1967, après le tournage de *Salò* qui conclura de fait son œuvre. Ce projet fascinant, resté inachevé, suscite alors un questionnement sans fin sur les possibles aboutissements d'un œuvre qui, lors du meurtre de Pasolini, était encore en pleine ébullition et couvrait ses perspectives futures. Mais ce dépliement d'hypothèses étant destiné à rester sans solution, l'interrogation sur la place que l'antinomie d'utopie et dystopie aurait pu prendre dans les créations à venir de Pasolini se tourne vers son œuvre passée. Une nouvelle question se fait alors jour : est-il possible de repérer tout au long de son expérience humaine et artistique un fil rouge qui permettrait d'expliquer l'émergence de la figure trouble de l'utopie ? En regardant l'œuvre extraordinairement multiforme de Pasolini au prisme de l'opposition d'utopie et dystopie, on repère en effet des boucles obsédantes qui court-circuitent l'espace idéal avec le phantasme de l'origine, des lignes de fuite qui reproduisent sans cesse le pas de l'errance, des étendues infinies où règne omnipotent l'inhumain. Autant de personnages animent ces

³ Nous nous référons aux textes du volume *Saggi sulla politica e sulla società* des œuvres complètes de Pasolini, publiées dans la collection Meridiani Mondadori.

⁴ Il est possible d'écouter la voix de Pasolini imaginer son film dans le documentaire de Matteo Cerami, *La voix de Pasolini*, 2005.

⁵ Il ne s'agit pas d'un véritable scénario. *Porno-Théo-Kolossal* se présente comme une description, détaillée mais sans dialogues du sujet du film. Ce texte a une autre particularité : il naît comme un texte oral, que Pasolini a dicté au magnétophone et qui a été transcrit dans un deuxième moment, probablement pour soumettre ce projet de film à l'acteur napolitain Eduardo de Filippo que Pasolini imaginait comme protagoniste.

trajectoires et incarnent une quête inépuisable de l'*eu-topie*, le lieu du bien, éternellement menacé par l'avènement du temps de l'enfer.

C'est dans cette perspective que nous traverserons la littérature et le cinéma pasolinien, avec une double ambition : d'une part, celle de faire jaillir des nouvelles interrogations sur son œuvre magmatique par les questionnements propres à la tradition utopique ; d'autre part, celle de découvrir ce que cet artiste, qui n'est pas à proprement parler un utopiste, nous apprend, à travers sa propre quête, sur la parabole de l'utopie.

Significations et périmètres utopiques : paradoxes et diachronie d'une notion fuyante

Toute étude qui fait de l'utopie le cœur de sa démarche doit se mettre à l'abri de deux risques majeurs. Le premier consiste à utiliser ce concept comme une catégorie « fourre-tout ». En l'absence d'une définition univoque, elle se trouverait à désigner le livre de Thomas More, inventeur de ce néologisme, tout texte qui présente quelques ressemblances avec celui-ci, des expériences pratiques contestataires, un regard particulier sur le monde, un plan imaginaire, voire loufoque, de réforme sociale, et ainsi de suite. Tout deviendrait « utopique » ou les différentes acceptions du mot viendraient s'associer de manière instrumentale à ce concept selon les circonstances. Pour ne pas tomber dans les sables mouvants d'une notion fuyante et paradoxale, il peut aussi arriver de s'enliser dans la démarche opposée, non moins problématique. Le deuxième risque consisterait en effet à élaborer une définition rigide qui ne correspondrait qu'à un type particulier d'utopie, en négligeant le caractère intrinsèquement polymorphe, ambigu, polyvalent, de ce concept. C'est ce que Pierre Macherey reproche à Pierre-François Moreau, qui « dans son effort de délimiter strictement le genre d'utopie, ne s'attache en fait qu'à un unique type d'utopie, pratiquant ainsi l'élimination systématique de toutes les autres manifestations que produit son évolution⁶ ».

Il est alors opportun de définir le terrain de notre recherche, en essayant de ne pas tomber dans les travers d'une définition trop rigide et univoque. Nous excluons a priori de notre domaine d'étude les « utopies pratiquées », à savoir toutes ces expériences empiriques ou programmées qui peuvent investir différents domaines, de la politique à la pédagogie, en passant par l'architecture, le monde du travail, le rapport à l'environnement, l'agriculture, les médias, et ainsi de suite. Ces tentatives de mise en place de systèmes

⁶ Pierre Macherey, *De l'utopie !*, Le Havre, De l'incidence Éditeur, 2001, p. 37.

alternatifs ont été particulièrement nombreuses à partir de la moitié du siècle dernier et continuent à fournir des cas intéressants d'application de la démarche utopique, mais une étude sérieuse de ces expériences nécessite des outils et des compétences très spécifiques dont dispose moins le chercheur en arts et littérature que le spécialiste de ces différentes disciplines.

Nous n'aborderons pas non plus les questions qui concernent spécifiquement le genre littéraire de l'utopie, « ce cas rare que le comparatisme nommerait la monogenèse (à partir d'une œuvre se constitue officiellement un genre)⁷ ». Dans le cadre de notre travail, nous ne visons pas à tracer une définition précise qui puisse conférer à un texte donné le titre d'œuvre utopique, pour ensuite le situer vis-à-vis de la tradition littéraire correspondante, comme le fait par exemple Raymond Trousson⁸. Notre étude ayant comme cible un auteur qui n'appartient pas traditionnellement au genre littéraire utopique, nous ne pouvons pas nous passer d'une définition qui tiendrait compte des nombreux aspects du concept d'utopie. La définition que nous adoptons est donc plurielle et réunit plusieurs perspectives herméneutiques. L'objectif de notre démarche n'est pas en effet de scinder ses différents plans de la notion d'utopie mais de trouver une voie pour les faire dialoguer, tout en nous affranchissant du danger d'utiliser ce concept de manière restreinte et donc aveugle, ou trop large et donc peu révélatrice.

Alexandru Cioranescu a répertorié les cinq acceptions possibles du mot « utopie » : le livre de Thomas More, publié pour la première fois en 1516 (premier sens) ; le genre littéraire utopique (deuxième sens), un projet irréalisable (troisième sens) ; une orientation qui transcende la réalité et qui rompt les liens de l'ordre existant (quatrième sens, utilisé pour la première fois par Karl Mannheim dans son *Utopie et idéologie*) ; une méthode, la méthode utopique, qui préside à la création de toute utopie littéraire (cinquième et dernier sens mis en évidence par Jacques Lalande)⁹. La poétique du « lieu où vivre » chez Pasolini étant au cœur de notre questionnement, nous proposons de reformuler cette définition à plusieurs niveaux, qui a le mérite d'être très claire et complète, en la recentrant à partir de la problématique de l'espace. Dans ce sens, le concept d'utopie désignera alors dans notre étude : 1) l'île décrite dans l'*Utopie* de More ; 2) tout espace insulaire ou *hortus conclusus*, répertorié au sein du genre littéraire de l'utopie, mais également des figures spatiales qui s'y rapprocheraient tout en étant pas cataloguées traditionnellement dans les études

⁷ Raymond Trousson, *Voyages aux pays de Nulle Part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1979, p. XXV.

⁸ *Ibid.*

⁹ Alexandru Cioranescu, *L'Avenir du passé. Utopie et littérature*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 19-24.

historiques sur l'utopie ; 3) un système idéologique qui prend forme dans un espace imaginaire en décalage temporel par rapport à l'époque qui l'a conçu ; 4) la représentation d'un espace qui, par la force de son altérité, met en évidence le caractère contingent, donc révocable¹⁰, du *statu quo* ; 5) la méthode, ou plutôt les méthodes, sous-jacentes à la création d'un espace utopique ou dystopique. C'est à l'intérieur de ce spectre sémantique polyvalent que nous allons situer notre réflexion sur l'utopie chez Pasolini.

Pour protéger notre recherche du double risque que nous avons évoqué, au lieu de faire impasse du caractère contradictoire de l'utopie, nous allons commencer exactement par celui-ci, convaincus que s'il y a une essence de l'utopie, elle tient à son caractère profondément ambivalent, ce qui en fait un outil privilégié pour aborder l'œuvre de Pasolini, lui-même placé sous le signe de l'oxymore. Le critique et poète Franco Fortini a en effet remarqué qu'un type particulier de figure d'opposition, la *sineciosi*, synthétise la démarche poétique pasolinienne. Si l'oxymore relève de l'assemblage de deux termes qui partagent la même fonction syntaxique tout en ayant deux significations contraires ou contradictoires, la *sineciosi* est « une figure rhétorique qui consiste à rapprocher deux contraires, mais sans les opposer l'un à l'autre¹¹ ». Autrement dit, si l'oxymore met en valeurs l'écart et la distance entre deux termes en les juxtaposant, la *sineciosi* fait coexister les différences¹². L'art ainsi que la réflexion sociale et politique de Pasolini semblent rêver en effet d'une anti-dialectique qui remplacerait la synthèse hégélienne par une coexistence vivante des contraires.

C'est cette figure qui nous semble définir également la forme polémique de l'utopie. Pierre Macherey, dans son livre *De l'utopie !* adopte une démarche très convaincante qui analyse l'utopie à partir de ses « dilemmes¹³ ». Tout en nous positionnant dans le sillage de cette stratégie herméneutique, nous préférons parler de *paradoxes*, pour mettre l'accent moins sur les problèmes auxquels doivent faire face les lecteurs et les critiques de l'utopie que sur les interrogations que l'utopie, par sa forme elle-même, nous

¹⁰ Le rapport entre utopie et révocabilité du réel est abordé dans le texte de Maria Coneti-Modignola, *Il paese che non c'è e i suoi abitanti*, Scandici, La Nuova Italia Edizione, 1992, p. 356.

¹¹ Aduini e Damiani, *Dizionario di retorica*. [En ligne] URL : http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20101029-arduini_dizionario_retorica_2010.pdf

¹² Sur un plan sémantique, la *sineciosi* produit ce que le synecisme, terme qui lui est apparenté, réalise au niveau juridique : elle institue un espace de sens qui fait cohabiter ce qui était distinct auparavant : elle fonde un territoire esthétique qui ne répond qu'à ses propres lois.

¹³ Le dilemme terminologique, notamment le clivage entre utopie comme nom propre et comme nom commun ; le dilemme méthodologique, qui compare les théories génétiques et les théories structurales sur l'utopie ; le dilemme ontologique qui s'interroge sur le rapport complexe entre utopie et réel, un rapport de fuite ou de retour au réel ; le dilemme éthique, qui envisage l'utopie entre l'émancipation et l'asservissement. Voir Pierre Marcherey, *De l'Utopie !*, op.cit., pp.21-112.

pose. Il s'agit donc d'étudier les paradoxes du dispositif mis en place par l'œuvre-mère du genre utopique, œuvre qui constitue de fait le modèle indiscutable de chaque texte qui se veut utopique. Ensuite, nous réfléchirons à la manière dont le dispositif de More et ses modèles sont repris et remaniés au sein de familles particulières d'utopies (utopies morales, contre-utopies et utopies du désir, dystopies), qui l'utilisent chacune à sa manière.

Une démarche qui vise à investiguer non une œuvre comme une structure fermée, mais un dispositif paradoxal, mis en place par une expérience d'écriture, qui sera sans cesse réutilisé par la tradition littéraire, ne peut se passer d'un ancrage diachronique. Ainsi, l'exploration du corpus pasolinien au prisme des concepts d'utopie et dystopie, sera précédée d'un premier moment où nous situerons *l'Utopie* de Thomas More par rapport à ses possibles antécédents littéraires et à ses avatars. En effet, nous allons jeter les bases conceptuelles pour traiter la question de l'utopie chez Pasolini à partir de l'analyse d'un groupe choisi de représentations utopiques ou définissables comme telles (l'Éden biblique, l'au-delà de Dante, *Utopia* de Thomas More, le contre-utopie de Sade, les mondes infernaux de Zamiatine, Huxley, Orwell). C'est à travers l'analyse de ces différentes manifestations de la problématique de l'« habitat rêvé¹⁴ » que nous arriverons à dégager les éléments fondamentaux qui permettent d'envisager l'utopie, non comme un ensemble d'œuvres réunies par leurs affinités, comme le veut la théorie du genre littéraire, mais comme un processus logique et chronologique. Ce mouvement mettra en lumière une série de renversements : le mythe du paradis terrestre se projette dans une dimension future, d'abord métaphysique puis terrestre, pour ensuite se renverser dans son contraire dialectique, la dystopie.

La dialectique de l'utopie nous semble alors indispensable non seulement pour envisager les transformations de la pensée de Pasolini, mais également pour repenser les tournants de son œuvre littéraire et cinématographique à partir d'une nouvelle taxonomie que l'histoire de l'utopie nous met à disposition. Dans le deuxième chapitre, nous allons parcourir les géographies « d'ailleurs » de l'écrivain-cinéaste, de l'espace édénique du Frioul jusqu'à sa découverte des *borgate* romaines, puis du Tiers-Monde, conçu comme espace de révolte et ensuite comme archipel de résistance au *statu quo*. Nous questionnerons ces hétérotopies à travers la réflexion de Michel Foucault pour arriver à définir la notion de « subtopie », néologisme pasolien que nous utiliserons comme outil conceptuel pour penser l'altérité spatiale dans son œuvre.

¹⁴ Jean-Jacques Wunenburger, *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*, Paris, 1979, p. 17.

Dans le troisième chapitre, nous étudierons les figures de la marche présentes dans sa littérature et son cinéma. Nous allons accorder une importance particulière au nomadisme, problématique souvent négligée par la critique de l'utopie. En effet, si elle se présente comme une représentation idéalisée (« eu-topos », lieu du bien) statique et immuable d'un ailleurs inexistant (« ou-topos », lieu de nulle part), dans les récits utopiques, son exploration est traditionnellement confiée à la figure d'un voyageur, qui incarne l'élan du nomade vers le dépassement de tout *statu quo*. C'est pourquoi nous allons étudier les personnages nomades pasoliniens à travers trois mouvements qui décrivent leur quête de l'espace idéal : l'*égression* de l'exilé, errance qui suit la perte du paradis terrestre ; la *progression* des figures pèlerines, qui fait coïncider le périmètre clos de l'*eu-topos* avec la ligne de fuite de sa quête ; l'*ad-gression* du découvreur qui se met en marche pour conquérir un paradis dans l'espace de la réalité.

Dans le quatrième chapitre, nous allons nous concentrer sur les cités utopiques de l'œuvre pasolinien. En empruntant la perspective de ces différents personnage-vecteur, l'utopie nous apparaîtra moins comme une représentation étatique, statique et prescriptive, que comme la transposition d'un aller-retour symbolique qui métaphorise la projection en avant de règles absolues de l'*oikos*, horizon à poursuivre dans l'avenir. Cependant, une fois disparues les conditions historiques qui rendaient possible la « subtopie », l'imaginaire de l'écrivain-cinéaste traverse une crise qui laisse émerger en son sein le germe de sa négation.

Le cinquième chapitre sera alors consacré aux représentations de mondes infernaux qui apparaissent dans le dernier pan de l'œuvre pasolinien. Stase irrévocable, arrêt diachronique, espace immobile du négatif, la dystopie domine ses dernières représentations littéraires et cinématographiques. Le reniement de l'élan utopique qui avait caractérisé sa quête artistique se manifeste par la négation de ces œuvres qui mettaient au centre de son esthétique les univers subtopiques. Ainsi, l'édén frioulan, la Rome des *borgate* et l'hétérotopie de la *Trilogie de la vie* font l'objet d'une opération de renversement qui les transforme en autant d'enfers qui annoncent la fin irréversible d'un monde.

Le corps de l'œuvre : continuités et mutilations

Au fil de notre recherche, nous adopterons une approche comparatiste, dans la conviction qu'à travers le rapprochement d'auteurs différents il est possible de faire émerger des aspects du questionnement esthétique et politique pasolinien qui passeraient inaperçus en adoptant un point de vue interne à son œuvre. C'est pourquoi Pasolini sera

continuellement confronté non seulement à ces auteurs qu'il évoque constamment dans son œuvre, mais aussi à des textes et à des écrivains avec lesquels il a des affinités révélatrices tout en ne s'y référant pas explicitement dans son corpus. Cependant, si notre thèse s'inscrit dans le territoire de la littérature comparée, ce n'est pas seulement par notre regard croisé sur Pasolini et sur d'autres auteurs d'aires linguistiques différentes. Nous privilégions la littérature comme outil de comparaison, car en son sein naît la tradition utopique, mais notre corpus pasolinien ne se limitera pas à la seule littérature en envisageant ses deux *media* d'élection : la littérature et le cinéma.

Choisir entre le Pasolini écrivain et le Pasolini cinéaste aurait impliqué de mutiler drastiquement sa production, dont la marque est la polyvalence expressive, sans précédents dans le panorama italien. Il s'agit d'une des rares figures à avoir expérimenté au XXe siècle la littérature, dans ses formes multiples, en prose ou en poésie, le cinéma, de fiction ou documentaire, le théâtre, et même la peinture. Cette production fiévreuse s'accompagne d'une activité constante comme critique et théoricien de littérature, d'art, de cinéma et comme intellectuel attentif et visionnaire, capable d'interpréter avec une finesse surprenante les transformations de son temps. Il nous semble donc indispensable d'adopter un regard sur son œuvre qui essaie de rendre compte de sa variété et de sa complexité. Par ailleurs, sa capacité à travailler en même temps sur des formes différentes, en faisant circuler les matériaux d'un projet à un autre, est révélatrice du rapport d'osmose qu'entretiennent ses différents projets, sans césures entre les différents *media*.

Notre séjour de deux mois aux archives Alessandro Bonsanti du *Gabinetto Vieusseux* de Florence l'été 2012 nous a permis d'entrer en contact personnellement avec la dimension matérielle de l'œuvre pasolinien, qui ne peut que s'estomper sans sa version ordonnée et élégante, quasiment institutionnelle, qui lui est conférée par l'éditions des œuvres complètes Meridiani Mondadori, publiées au début des années 2000, qui sera notre référence principale. En pénétrant dans le laboratoire pasolinien, nous avons pu parcourir la genèse de certains projets, jusqu'aux phases le plus embryonnaires, où sont encore dominantes l'incertitude, le tâtonnement, l'ouverture sur les possibles.

Ce que ces documents manuscrits ou dactylographiés permettent de découvrir est la souplesse de ces matériaux préparatoires, qui basculent souvent d'un projet littéraire à un projet cinématographique ou qui se transforment de manière aussi radicale qu'ils dépassent complètement l'idée initiale qui les animait au départ. Quand il conçoit une œuvre, Pasolini semble s'abandonner à un pur travail d'imagination, sans scrupules pragmatiques, en suivant le seul désir de créer. À ce stade l'écriture peut être minimaliste et prend souvent la forme de listes ou de notes écrites rapidement qui ne visent qu'à capturer une

idée fugitive, sans souci de forme. Dans une phase ultérieure, il amorce un véritable travail d'écriture, presque frénétique, dans lequel il élabore plusieurs fragments de texte, souvent indépendants les uns des autres. Il arrive souvent que le procédé créatif l'amène à remettre en cause sa démarche ou qu'une suggestion nouvelle le distraie jusqu'à lui faire abandonner son projet initial. Parfois, l'idée d'une autre forme possible se superpose à l'ancienne jusqu'à la dénaturer. D'autres fois, l'artiste semble être hanté par une image ou un concept obsédant, qui s'incarne sans cesse dans son œuvre en prenant des formes différentes, littéraires, cinématographiques, conceptuelles. Les fragments « déjà prêts » voyagent alors d'un projet à un autre et il s'avère qu'une phrase, une citation, une réflexion, une image, une métaphore, apparaissent dans plusieurs œuvres, dans un procédé qui est l'une des marques distinctives du processus de création de l'artiste.

Parfois un projet littéraire ou un film voient le jour. Souvent non. L'écrivain-cinéaste se retrouve alors avec une énorme quantité de matériau en quête d'une place propre. Parfois, il publie ces textes en tant qu'annexes à l'œuvre au sein de laquelle ils ont été conçus, dans d'autre cas, ils finissent par intégrer de nouveaux projets. En vue de la parution des œuvres complètes Meridiani Mondadori, Walter Siti, qui s'est occupé de l'immense production pasolinienne (qui compte environ 20 000 pages, écrites entre 1940 et 1975) a mis en évidence les rapports fusionnels qui lient souvent une œuvre à une autre. Dans son beau texte « L'opera rimasta sola », il parle d'« œuvres trans-textuelles », qui « ont été publiées séparément mais qui doivent être lues comme si elles appartenaient à un même index¹⁵ ». Il porte comme exemple le recueil d'écrits politiques *Scritti Corsari* (*Écrits Corsaires*), les poèmes de *La Nuova gioventù* (« La Nouvelle Jeunesse ») et l'annexe à la pièce *Bestia da stile* (« Bête de style »). Nous ajoutons à cette constellation d'œuvres le roman inachevé *Petrolio* (« Pétrole »), le film *Salò*, le synopsis *Porno-Théo-Kolossal* et le recueil d'articles posthumes *Lettere Luterane* (« Lettres luthériennes »). Malgré l'utilisation de différents media, ces expériences partagent non seulement le même regard sur son époque, mais elles font appel à plusieurs reprises aux mêmes métaphores et aux mêmes idées. Il arrive aussi qu'elles renvoient l'une à l'autre réciproquement. Cet exemple emblématique, mais non isolé, permet de saisir le caractère ouvert et mobile du *corpus* pasolinien, ce « serpent qui change sans cesse de peau tout en restant le même », comme l'a écrit Graziella Chiarcossi¹⁶. Nous prêterons donc une

¹⁵ Walter Siti, « L'opera rimasta sola », in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, vol.II, Mondadori, Milano, 2003, pp. 1899-1900.

¹⁶ Graziella Chiarcossi, « Poesie in una lingua inventata » di Pier Paolo Pasolini, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, vol. II, Mucchi, Modena, 1989, pp. 393-410.

attention particulière à la circulation des thèmes, des idées, des fragments textuels pour observer de près les « transfusions » au sein de l'œuvre littéraire et le cinématographique de Pasolini.

Le théâtre, autre moyen d'expression pasolinien, mérite un discours à part. À la fin des années soixante, Pasolini écrit six tragédies, mais une seule, *Orgie*, sera mise en scène sous sa direction en 1968. Bien que Pasolini parle de son théâtre comme d'un « théâtre de parole »¹⁷, et qu'il l'imagine comme un art de la pure oralité qui réduit au minimum la dimension spatiale, l'idée même que ces textes puissent s'inscrire dans la dynamique de la scène soulève un questionnement esthétique sur la parole mise en espace qui aurait complexifié davantage le problème théorique de l'utopie. Espace qui est en soi utopique, par sa capacité de présentifier pendant le temps de la représentation une absence, la scène théâtrale ouvre une troisième voie qui brouille l'étude des interactions entre littérature et cinéma. Nous serons donc amenés à l'exclure de notre étude. Si le corpus pasolinien se prête voire requiert une analyse des « transfusions » et des déplacements de matériaux d'une œuvre à une autre, ce n'est pas uniquement à travers cette angle d'attaque que nous envisagerons les utopies littéraires et cinématographiques de Pasolini. En effet, si ce premier niveau d'analyse se justifie par les pratiques de création mises en place dans le laboratoire pasolinien, il est également nécessaire de légitimer ce rapprochement sur un plan ontologique.

Représentations littéraires et représentations cinématographiques au carrefour de la visibilité

Le rapport entre cinéma et littérature tient de plusieurs aspects : le problème de l'adaptation cinématographique d'un texte littéraire (et *vice versa*) ; le rapport d'analogie et de différence entre récit littéraire et récit filmique, étudié notamment par la narratologie dans les années soixante et soixante-dix ; la notion d'auteur et la notion de style, *topoi* littéraires dont s'est immédiatement emparé le cinéma ; la question de la caméra-stylo¹⁸ et de la *mimesis*, centrales dans la recherche esthétique de certains mouvements artistiques, littéraires ou cinématographiques ; le statut du scénario, compris comme la « composante littéraire » qui participe activement de la genèse d'un film ; mais surtout la question de la

¹⁷ Pier Paolo Pasolini, « Manifesto per un nuovo teatro », *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.II, éd. Walter Siti et Silvia De Laude, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1999, pp. 2481-2500.

¹⁸ Alexandre Astruc, *Du stylo à la caméra et... de la caméra au stylo*, Paris, l'Archipel, 1992, p. 327.

visibilité. C'est ce dernier aspect qui nous semble le principal point de contact entre la littérature et le cinéma de Pasolini.

Si le cinéma est l'art de l'image en mouvement, la littérature aussi est douée de la capacité de « donner à voir » et elle aussi produit des images. Toutefois le statut des images littéraires et des images cinématographiques est très différent, relevant de procédés, pratiques, mécanismes cognitifs, spécifiques à chaque *medium*. Une première différence concerne la question du support. La littérature fait jaillir des images sans support extérieur par rapport à l'activité mentale du lecteur : il s'agit donc d'*images mentales*. Au contraire, les images produites par le cinéma sont des *images matérielles*, soumises à des contraintes physiques bien précises. En effet, la description d'un objet littéraire, aussi précise soit-elle, « n'engendre pas la matérialisation d'une image, mais une construction sémiotique : l'agencement des signes est sans rapport défini avec la production d'une image, contrairement à ce qui se passe au cinéma¹⁹ ». Deuxièmement, la médiation du signe dans l'image littéraire crée un rapport moins direct avec la chose représentée par rapport à l'image cinématographique. Si la littérature, étant une expérience langagière, nécessite de la médiation du signe linguistique, abstrait et conventionnel, le cinéma, étant une expérience scopique, « nous met en présence de la chose elle-même, antérieure à toute identification d'un signe représentatif²⁰ ». La première produit des *images codifiées*, le deuxième des *images analogiques*.

Du point de vue des pratiques qui accompagnent expériences littéraires et expériences cinématographiques, on assiste également à deux postures différentes vis-à-vis des images. Tout en ayant une aspiration vers la visibilité, la littérature ne peut maîtriser complètement l'image que le lecteur se fabriquera mentalement, alors que la représentation cinématographique crée des images autosuffisantes qui se présentent sous la même forme aux yeux de chaque spectateur. Ces deux procédés différents impliquent que le lecteur, pendant l'acte de lecture, joue un rôle plus actif que le spectateur au cinéma. Cette attitude différente du lecteur et du spectateur rend aussi plus immédiat le rapport à la vision dans le cas de l'image cinématographique, alors que l'image littéraire reste assujettie à cette découverte linéaire et progressive qui découle de l'acte de lecture. La logique langagière et la logique oculaire déclenchant également deux expériences distinctes d'un point de vue cognitif. Comme l'explique Jean-Jacques Wunenburger, « sur le plan neurobiologique, des récentes conceptions tendent à confirmer, indépendamment des théories des localisations

¹⁹ Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma, Les affinités électives*, Armand Colin, 2012, p. 13.

²⁰ Jean-Jacques Wunenburger, *La philosophie des images*, Paris, PUF, 1997, p. 18.

cérébrales spécialisées, une bipolarité dans l'activité mentale entre les fonctions langagières, qui relèvent d'une fonction d'analyse abstraite (attribuée au cerveau de gauche) et la visualisation qui obéirait à des activités intuitives (associées au cerveau droit)²¹ ».

Toutefois, si l'expérience scopique et l'expérience de verbalisation produisent des différences sur un plan neurobiopsychologique, ceci ne suffit pas pour liquider la question du rapport entre les images mentales produites par la littérature et les images analogiques que le cinéma nous donne à voir. Pour poursuivre dans le raisonnement de Wunenburger, la plupart des arguments qui insistent sur le clivage du visuel et du verbal, négligent « de rendre compte de la nature polymorphe du langage », comme le montre l'histoire des arts en Occident qui « constitue le domaine par excellence où se vérifie [la] correspondance entre arts visuels et arts textuels²² ». Wunenburger présente ensuite plusieurs arguments qui visent à constater « l'alliance verbo-iconique ». Nous en retenons deux en particulier qui se révèlent fondamentaux, non seulement pour définir l'axe sous lequel nous envisageons le rapport entre littérature et cinéma en général, mais aussi, en particulier, pour cerner la relation de ces deux *media* dans l'œuvre de Pasolini.

Le premier argument concerne l'*ekphrasis*. Par ce mot Aristote définissait une technique rhétorique qui visait à rendre plus vivant un discours en décrivant les actions humaines « à la manière de la peinture²³ ». L'*ekphrasis* est un moment descriptif enchâssé dans un discours ou dans un texte qui profite de la capacité du langage à rendre visible. Les images produites par les descriptions dans les textes littéraires ressemblent aux images cinématographiques dans leur aspiration à capturer les phénomènes et à les montrer dans le moindre détail. Dès ses premières expériences littéraires, Pasolini fait preuve d'une véritable prédilection pour les moments descriptifs, aussi bien dans les textes poétiques, que dans les textes en prose. En expliquant pourquoi à ses yeux l'écrivain italien n'est pas un romancier, Walter Siti affirme que « son premier instinct c'est de décrire, ou mieux, d'exprimer le chagrin d'une description éternellement déçue. La réalité brille, infiniment désirable, désespérément inatteignable dans un présent absolu – et les mots ne sont qu'un piège pour l'attraper, pour lui déclarer son amour²⁴ ». Non seulement, comme le rappelle Siti, les descriptions de paysage représentent les moments les plus réussis et les plus appréciés par la critique, de la prose pasolinienne, mais cet élan vers la reproduction du

²¹ *Ibid.*, pp. 18-19.

²² *Ibid.*, p. 25

²³ Aristote, *Rhétorique*, III, 1425 b, 25.

²⁴ Notre traduction. Walter Siti, « Descrivere, narrare, esporsi », in Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, vol. I, éd. Walter Siti et Silvia De Laude, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1998, pp. XCV-XCVI.

réel se retrouve également dans sa décision de se consacrer au cinéma. À travers la caméra il devient possible pour Pasolini de donner corps aux images littéraires, trop impalpables pour son désir de réalité. C'est ainsi qu'il commence à privilégier le *medium* cinématographique qui devient pour lui « la langue écrite de la réalité²⁵ ».

Le second argument concerne la métaphore. Pour Platon toutes les procédures d'expression imagée étaient regroupées sous le terme de « métaphore ». Aristote la définit comme le « transfert à une chose d'un nom que ne lui appartient pas²⁶ ». Pour reprendre, encore une fois, les mots de Jean-Jacques Wunenburger, « le principe inhérent à la démarche de la métaphore repose sur une logique de similitude : elle consiste à mettre à jour un lien de ressemblance iconique (*eikon*), parce qu'il existe entre le métaphorisé et le métaphorisant un élément commun aux deux termes en présence ». Wunenburger s'appuie à ce propos sur les travaux de Paul Ricoeur, qui cerne dans la métaphore une liaison entre un moment verbal et un moment non-verbal²⁷. Ainsi il peut associer le « pouvoir analogique de la métaphore verbale au schématisme d'un élément sensible, qui a partie liée avec le champ visuel de l'image²⁸ ». Comme le montrent les procédés métaphoriques, le langage littéraire – comme le cinéma – non seulement produit des images, mais il crée des rapprochements entre elles.

La question de la métaphore est l'un des points cruciaux de l'esthétique aussi bien littéraire que cinématographique de Pasolini : c'est en effet à travers ce procédé que son discours politique prendra une forme imagée, et les images se transformeront ultérieurement, dans un aller-retour incessant entre le domaine du réel et celui de l'imaginaire. Non seulement la production du visible constitue un point d'intersection majeure entre le medium littéraire et le medium cinématographique mais, comme nous le verrons, la faculté à *donner à voir* est ce qui relie le plus la poétique pasolinienne à l'univers utopique. Nous avons donc besoin d'une terminologie qui, sans effectuer de clivages entre littérature et cinéma, se réfère aux images produites tant par l'une que par l'autre. Tout en parlant, certes, de « poème », « roman », « fragment », « film », « scénario », nous envisagerons les espaces littéraires et cinématographiques pasoliniens comme des *représentations*. Cette dernière notion nous permettra non seulement de

²⁵ Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot coll. « Traces », 1976, pp.47-76

²⁶ Aristote, *Poétique*, 1457 b, 6-9.

²⁷ Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 264.

²⁸ Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images, op.cit.*, p. 25.

dénoter à la fois matériaux littéraires et cinématographiques, mais aussi de garder à l'esprit leur composante visuelle commune.

Au carrefour de disciplines telles que la philosophie, la psychologie, l'esthétique, la notion de représentation impose d'être circonscrite. Comme l'a affirmé le psychologue social Serge Moscovici à propos de la représentation sociale, les définitions de ce terme « sont elles-mêmes des représentations du concept et elles doivent être reformulées, pour fonctionner dans le schéma du discours qui l'utilise²⁹ ». « Représenter » vient du verbe latin *representare* où le préfixe « re » a une valeur intensive : il signifie rendre présent devant les yeux, répéter, rendre effectif³⁰, mais il se réfère également à l'effet de cette présentification. Une représentation, qui est à la fois un processus et le résultat de ce processus, se montre comme un substitut qui nous met sous les yeux un objet qui, tout en étant présentifié par la représentation, est absent en tant que tel. Elle n'est donc que l'*image* de ce fantôme qu'elle s'approprie tout en le trahissant. On comprend alors que les images matérielles et analogiques du cinéma et les images mentales et codifiées de la littérature, comprises comme représentations, partagent cette dernière dimension : leur lien avec l'absence de la chose représentée. En effet, si nous parlerons de *représentations* littéraires et cinématographiques, c'est aussi parce que ce mot convoque la dimension du présent, essentielle pour comprendre la nature d'une utopie. En effet, le verbe re-présenter exprime l'aspiration principale de tout utopiste à « re-inventer » son présent en le transfigurant. Une *re-présentation* devient alors pour nous non seulement une manière de donner à voir et de figurer l'absence, mais aussi un geste esthétique qui donne à un présent *autre* la possibilité d'exister.

Dans les chapitres suivants, il sera moins question de figer la création pasolinienne en un schéma quadripartite (Éden-paradis-utopie-dystopie) que de repérer ces représentations antithétiques qui se renversent sans cesse l'une dans l'autre, dans la tentative désespérée d'imaginer une alternative à la brutalité du présent et de lancer les armes de la fiction contre le totalitarisme.

²⁹ *Ibid.*, p. 15.

³⁰ *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Ray (dir.), Paris, Le Robert, 2000.

Chapitre 1 - LA PARABOLE DE L'UTOPIE

L'histoire de l'utopie est bien plus que l'ensemble des transformations d'un genre littéraire. C'est une aspiration qui devient un espace métaphysique, puis un au-delà qui descend sur terre et enfin un désir d'ailleurs qui se révèle comme une douloureuse impossibilité lorsque l'étendue humaine n'apparaît plus, pour citer Calvino, que comme « cet enfer que nous habitons tous les jours, que nous formons d'être ensemble³¹ ». À travers cette parabole se matérialisent dans l'espace littéraire les espoirs et les peurs d'époques différentes. Chaque monde utopique ou dystopique, avec sa configuration spatiale propre, n'est donc pas une fantasmagorie mais une réponse à l'Histoire elle-même. En parcourant la parabole de l'utopie, de ses manifestations précoces jusqu'à son aboutissement, émergent tous les paradoxes d'une représentation littéraire qui est à la fois la tentative de raconter le lieu où vivre et la négation même de cette aspiration. L'utopie apparaît alors moins comme un système ordonné qui préconise la manière dont l'on doit vivre qu'un fourmillement d'antinomies et de revirements. C'est à ce moment-là que ce concept se révèle le prisme idéal pour explorer un œuvre aussi déchiré et contradictoire que celui de Pier Paolo Pasolini, lui-même trajectoire descendante du paradis perdu à l'enfer.

1.1. DU PARADIS TERRESTRE AUX MONDES DU CIEL ET DE L'ENFER

L'histoire de l'utopie commence bien avant l'invention de ce néologisme par Thomas More. À la fois *ou-topos* (non lieu) et *eu-topos* (lieu du bien)³², cette notion plonge ses racines dans l'imaginaire de l'espace idéal qui, dans la civilisation occidentale, a longtemps pris le nom de Paradis. Si l'on veut percer les secrets de l'utopie, il faut alors revenir en arrière, là où le *logos* est encore *mythos* et où l'espace profane, rationnel et humain de l'*optima republica* est un jardin sacré où l'homme et la femme vivent en

³¹ Italo Calvino, *Les villes invisibles*, traduit de l'italien par Jean Thibaudeau, Paris, Gallimard, 2013.

³² Nous aborderons le double signifié du mot utopie dans le chapitre dédié à Thomas More.

harmonie avec Dieu. Nous nous situons ainsi dans le sillage de Jean-Jacques Wunenburger qui a observé que Paradis et Utopie relèvent de la même « figure archétypique de l'imaginaire » : l'« habitat rêvé³³ ».

En s'appuyant sur l'étude de ce dernier, Corin Braga a analysé le mouvement historique qui a fait basculer le mythe de l'éden dans les premières représentations utopiques³⁴. Si toutes les religions du Proche-Orient envisagent le paradis terrestre comme un espace qu'aucune barrière ontologique ne sépare du monde contingent de *l'hic et nunc*, avec la religion judaïque se produit une rupture fondamentale : le paradis devient inaccessible aux hommes et une distance infranchissable vient s'interposer entre ces derniers et leur Dieu. L'origine de cette fracture est narrée dans le livre de la *Genèse* où, selon un célèbre récit, Yahvé bannit Adam et Ève de l'Éden, et ni eux ni leurs descendants ne pourront plus y accéder ; les portes du paradis terrestres se ferment à jamais. Les prémisses sont jetées pour que l'imaginaire du jardin sacré se transforme en un espace paradisiaque atteignable seulement dans la vie après la mort.

Historiquement, l'interdiction d'accéder au paradis terrestre a, en effet, une double conséquence. D'une part, les préoccupations religieuses « se réorientent du Paradis des Origines vers le Millenium des derniers jours³⁵ » : se développe ainsi le millénarisme, à savoir la croyance en l'avènement d'un royaume de Dieu sur terre avant la fin du monde. D'autre part, l'imaginaire du paradis se dédouble et naît l'idée d'un autre paradis, accessible après la mort, qui n'est de fait que la sublimation de l'ancien jardin d'Éden. Pour ce qui est du premier effet, à savoir la naissance du millénarisme, Braga explique que, si la religion juive néglige pendant toute une période les dimensions spatio-temporelles extérieures au monde des vivants, après la prise de Jérusalem et la déportation en Babylonie, « il fallait une explication moins pessimiste pour motiver le désastre historique et pour produire une espérance future. » D'abord dans les visions d'Ezéchiel, puis dans l'enseignement des Pharisiens, se diffuse alors l'idée d'une résurrection des Justes. Après sa conversion, Saint Paul, pharisien, adapte ce concept au christianisme pour justifier le retard de la Parousie, le retour du Christ sur terre à la fin des temps. Saint Jean, dans le *Livre de l'Apocalypse*, conçoit en effet une résurrection à deux temps, dont la première

³³ Jean-Jacques Wunenburger, *L'Utopie ou la crise de l'imaginaire*, Paris, Delarge, « Encyclopédie universitaire », 1979, p. 17.

³⁴ Corin Braga, *Du paradis perdu à l'antiutopie aux XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, pp. 21-47.

³⁵ *Ibid.*, p. 53.

phase prévoit l'instauration du Royaume de Christ sur Terre durant mille ans³⁶. Bien qu'il soit exclu du dogme chrétien à partir du Concile d'Éphèse en 431, le Millénarisme hantera jusqu'à la Renaissance la religion chrétienne, lorsqu'il rencontrera l'utopisme classique. En ce qui concerne le second effet, à savoir la transformation du paradis terrestre en paradis céleste, dans la religion juive, comme le remarque aussi Gershom Sholem³⁷, s'affirme une eschatologie nouvelle. En combinant certaines de ces théories hébraïques avec la conception gréco-latine des sept sphères planétaires, le Christianisme construit son au-delà, transcendant le plan terrestre, ainsi que, pour citer Braga, « la Jérusalem terrestre a été doublée d'une Jérusalem céleste, le monde historique du Judaïsme traditionnel a été surplombé d'un royaume trans-historique de Dieu³⁸ ».

Il est alors intéressant d'étudier comment les représentations littéraires deviennent le véritable lieu où prend forme l'imaginaire du paradis. C'est en effet en leur sein que les spéculations théologiques deviennent des espaces concrets, avec leur géographie propre et leurs protagonistes. Les paradis littéraires, et leurs espaces antagoniques infernaux, consciemment ou inconsciemment, absorbent les idées de leur époque et les matérialisent en autant de périmètres, vecteurs, passages. Ainsi, deux utopies avant la lettre comme le récit d'Adam et Ève dans la *Genèse*, et le *Paradis* et l'*Enfer* de Dante narrent une dialectique impossible qui transforme l'expulsion du paradis en son éternelle poursuite. Ces deux mouvements, que nous appellerons respectivement « égression » et « ad-gression » sont les focales qui nous permettront de retracer cette histoire de l'habitat rêvé sans laquelle l'utopie n'aurait pas vu le jour au XVI^e siècle.

1.1.1. L'ÉGRESSION DU JARDIN D'ÉDEN

Les deux premiers chapitres du livre de la *Genèse* narrent qu'après avoir façonné l'homme de la poussière du sol et après avoir insufflé dans ses narines une « haleine de vie », Iahvé Elohim le plaça dans le jardin qu'il avait planté « en Éden, à l'Orient³⁹ ». Quelques lignes plus tard le texte fournit d'autres coordonnées géographiques : « Un

³⁶ Corin Braga, *Le Paradis interdit au Moyen Âge*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 59-79.

³⁷ Gershom Scholem, *Le Messianisme juif. Essais sur la spiritualité du judaïsme*, traduit par Bernard Dupuy, Paris, Calmann-Lévy, 1974, p. 29.

³⁸ Corin Braga, *Du paradis perdu à l'antiutopie aux XVI^e-XVIII^e siècles*, op.cit., p. 34.

³⁹ *La Bible* (Gen, II,8), Paris, Gallimard, 1989, p. 7.

fleuve sortait d'Éden pour arroser le jardin et de là se divisait pour former quatre têtes⁴⁰ ». Le premier de ces quatre fleuves est le Phison, « contournant tout le pays de Hawilah⁴¹ », qui se trouve probablement en Arabie ; le deuxième est le Gihon, qui contourne le pays de Coush, à savoir l'Éthiopie et les deux derniers sont le Tigre et l'Euphrate. L'éden biblique se situe donc, non dans un Orient générique, mais à un endroit géographique précis, dans l'actuelle Mésopotamie⁴². Il s'agit d'un véritable paradis *terrestre*, avec ses coordonnées propres.

Trois mots figurent dans le livre de la genèse pour désigner cet espace : « pardès », « gan », « éden ». Comme l'explique Jean Delumeau dans son livre sur l'histoire du paradis, le terme « paradis », qui vient de l'ancien persan *paradaiza*, adopté en ancien hébreu sous la forme de *pardès*, désignait un verger protégé par un mur contre les vents brûlants du désert. À l'origine de ce mot, il y a donc déjà l'idée d'une espace autonome et fragile et d'une enceinte protectrice qui le met à l'abri d'un danger susceptible de le détruire. Ensuite, dans la traduction en grec des Septante (IIIe-IIe siècle), le terme *paradeisos* remplace les formes concurrentes « *pardès* » et « *gan* »⁴³. De son côté, le mot « éden », qui en akkadien (*edinu*) signifie plaine, et en sumérien (*edin*) désigne un terrain fertile ou irrigable, contient aussi en hébreux un renvoi au champ sémantique de la jouissance. C'est pourquoi dans la traduction des Septante il est traduit par « jardin de plaisir »⁴⁴. L'étymologie des deux mots « paradis » et « éden » révèle donc une parenté entre l'idée d'un espace clos et protégé – un *hortus conclusus*, comme on le définira au Moyen Âge –, l'idée de la fertilité du sol et la notion de plaisir. Mais de quel plaisir s'agit-il ?

Le plaisir dans ce jardin est essentiellement associé à la beauté de l'endroit, luxuriant, et à la condition d'harmonie de l'homme et de la femme avec la nature qui les environne et leur offre abri et nourriture : « Iahvé Elohim fit germer du sol tout arbre agréable à voir et bon à manger » ; « un fleuve sortait d'Éden pour arroser le jardin »⁴⁵. On

⁴⁰ *La Bible* (Gen, II, 10), *op.cit.*, p. 7.

⁴¹ *La Bible* (Gen, II, 11), *Ibid.*

⁴² En raison de la localisation à Orient du jardin d'Éden, les cartographes médiévaux placent l'est et non le nord en haut de leur composition, comme on peut le remarquer dans une miniature du XIII^e siècle, extraite des *Commentaires sur l'Apocalypse* de Beatus de Liebana, conservée à la Bibliothèque Nationale de France. Le paradis terrestre est ici représenté par l'arbre du bien et du mal et par Adam et Ève qui, après le péché, couvrent leur sexe.

⁴³ Jean Delumeau, *À la recherche du paradis*, Paris, Fayard, 2010, pp. 14-15.

⁴⁴ André Paul, « ÉDEN », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/eden/>. (Dernière consultation le 5 février 2014)

⁴⁵ *La Bible* (Gen, II,10), *op.cit.*, p. 7.

retrouve donc dans cette description les éléments essentiels qui définissent un *locus amœnus* ou lieu idyllique tel qu'il sera décrit par Ernst Curtius⁴⁶. Dans la *Bible*, Adam et sa compagne, qui sera ensuite nommée d'Ève, vivent immergés dans une dimension de complète naïveté, où ils sont nus sans en avoir honte. Au moment où ils mangent le fruit de l'arbre de la science du bien et du mal, qui surgit au milieu du jardin à côté de celui de la vie, leurs yeux « se dessillent⁴⁷ », en renonçant à cette condition de bonheur absolu.

À ce moment, le plaisir, présenté dans le récit comme une condition de bonheur pacifique et stable, trouve son opposant dans le désir, qui a été interprété comme désir de connaissance ou comme impulsion charnelle. Si le plaisir est garanti par l'acceptation du *statu quo*, le désir est un mouvement perturbateur qui pousse Ève à ne pas se contenter de son état de bonheur et à « aller vers » une autre dimension. C'est la non-acceptation de l'espace limité et protégé du jardin qui entraîne la perte de l'harmonie assurée à son l'intérieur. Le renvoi du paradis terrestre correspond symboliquement au besoin de l'homme et de la femme d'aller au-delà de la norme en vigueur et de franchir les limites d'un espace clos⁴⁸. A la manière de la loi du *contrappasso*⁴⁹, que nous retrouverons ensuite chez Dante, Adam et Ève sont éloignés de l'Éden pour avoir eux-mêmes voulu briser son enceinte normative. C'est au moment de la transgression d'Adam et Ève que Dieu ferme à jamais le jardin et pose des chérubins à ses portes s'ouvrant à Orient – là où surgit le soleil – pour le surveiller. Le jardin peut ainsi continuer à subsister dans sa perfection immobile, loin de tout élément perturbateur.

Le jardin d'Éden, tel qu'il est représenté dans la *Genèse*, ne fonctionne pas comme un simple *locus amœnus* : il spatialise les éléments fondamentaux du récit : le discours sur les limites et sur la transgression, sur le plaisir et sur le désir. À chaque élément correspond en effet une configuration spatiale : les limites à la clôture du jardin (explicitées à la fin du texte), la transgression à l'expulsion d'Adam et Ève de ce dernier, le plaisir à l'élément naturel, le désir au fruit qui mine de l'intérieur cet espace stable mais fragile. Plus

⁴⁶ « C'est [...] une tranche de nature belle et ombragée ; son décor minimum se compose d'un arbre (ou de plusieurs), d'une prairie et d'une source, ou d'un ruisseau. À cela peuvent s'ajouter le chant des oiseaux et des fleurs. Le comble sera atteint, si l'on y fait intervenir la brise », in E.R.Curtius, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956, p. 317.

⁴⁷ *La Bible* (Gen, III, 7), *op.cit.*, p. 10.

⁴⁸ Dans l'*Alexandri Magni iter ad Paradisum*, rédigé par un écrivain juif entre 1100 et 1175, Alexandre et ses compagnons partent à la recherche du paradis terrestre et parviennent à une longue muraille sans brèche ni entrée. Ce texte a beaucoup influencé la tradition iconographique qui au Moyen Âge représente le paradis terrestre entouré de remparts. La Renaissance abandonna l'espace clos pour une vaste étendue de campagne. Voir : Jean Delumeau, *Le Paradis*, Paris, Fayard, 2001, pp. 20-25. Dans le récit de la *Genèse*, on ne parle explicitement d'un espace clos qu'au moment où Adam et Ève sont chassés par Dieu.

⁴⁹ Principe qui règle la peine frappant les pécheurs dans *L'Enfer* de Dante : la peine métaphorise le crime commis en s'établissant comme contraire de la faute ou en analogie avec celle-ci.

particulièrement, le mouvement de l'homme et de la femme, de la transgression à l'expulsion du paradis, peut être défini comme une *égression*. Nous composons ce mot en combinant le préfixe latin *ex*, utilisé pour indiquer la sortie d'un lieu délimité, et le verbe déponent *gradior* (procéder). Nous verrons que le mouvement que ce terme définit sera fondamental pour comprendre la spécificité de l'utopie de Pasolini : le schéma tracé par le récit de l'expulsion d'Adam et Ève du paradis terrestre se révélera une des structures fondatrices de tout son œuvre.

La notion d'*égression* convoque plusieurs aspects. En premier lieu, il s'agit d'un mouvement spatial qui reproduit le mouvement symbolique de la transgression. Le désir d'aller au-delà, qui entraîne l'infraction de la loi, se métaphorise en effet dans la sortie de l'espace clos du jardin. Il y a donc une correspondance entre le périmètre de la loi et la dimension purement spatiale du jardin, entre la transgression et le mouvement d'issue au-delà du lieu restreint du jardin. En deuxième lieu, si l'équilibre du jardin repose sur l'indépendance et sur l'autonomie absolue de son espace et de ses lois par rapport à d'autres espaces et d'autres lois, transgresser l'espace normatif signifie ouvrir cet espace à l'altérité et provoquer sa crise. L'*égression* implique donc une perte irrémédiable de l'éden. En troisième lieu, cette notion décrit un mouvement qui est toujours « à partir de » : c'est une errance qui a un point de départ délimité mais qui ne connaît pas sa destination. Le lieu clos perdu hante tous les déplacements qui suivent la fermeture de ses portes. L'ombre du paradis perdu devient le spectre d'une marche inépuisable.

L'espace ouvert qu'Adam et Ève doivent affronter dans leur *égression* symbolise la dimension de l'Histoire, où les différentes générations s'enchaînent dans le regret du bonheur perdu. Si l'Éden est un espace bienheureux et immobile d'un point de vue spatio-temporel, la Terre est le lieu du déroulement du temps, des transformations, ainsi que du crime, comme le fratricide emblématique, perpétré par Caïn envers Abel. L'immobilité et la permanence régulière et parfaite de l'Éden s'opposent donc au chaos, à l'instabilité, au devenir de la nouvelle condition humaine. De ce récit jaillit le mythe du paradis perdu : l'être humain qui a jadis connu la félicité, ne pouvant pas retrouver cet état de complétude, est condamné à vivre dans une nostalgie inéluctable et à errer à la recherche de ce qui lui est à jamais défendu⁵⁰.

Tout en restant pendant plusieurs siècles l'un des fondements de la théologie juive et de la doctrine chrétienne, le *topos* du paradis terrestre sera progressivement remplacé, notamment dans cette dernière, par l'idée d'un espace paradisiaque à atteindre après la

⁵⁰ Corin Braga, *Du paradis perdu à l'antiutopie au XVIe et XVIIe siècle*, op.cit., 2010, pp. 28-29.

mort. Puisque il ne pouvait pas exister une récompense pour les âmes vertueuses sans une punition pour les pécheurs, le paradis céleste, lieu idéal et royaume de Dieu, trouvera son contre espace dans l'enfer, résidence du Diable qui spatialise la souffrance dans toutes ses formes. Si dans la mythologie gréco-romaine existait déjà l'idée d'une outre-tombe où vaguaient les âmes des défunts, pieux et impies confondus, si l'Ancien Testament évoquait déjà une sorte de tombe commune de l'humanité (le *Sheol*), la théologie chrétienne créera la première deux espaces antagonistes, avec une structure articulée et des fonctions très détaillées, qui cristallisent la dichotomie du bien et du mal. Ce sont des véritables cités de l'au-delà, miroir de la vie sur terre où la vertu et le vice sont séparés, polarisés et hiérarchisés dans un système spatial. Cette invention trouvera dans la *Divine Comédie* de Dante sa représentation la plus achevée qui influencera jusqu'à nos jours l'imaginaire du paradis et de l'enfer, dans toutes ses évocations littérales ou métaphoriques. Au XXème siècle, Pasolini en sera un des interprètes les plus originaux.

1.1.2. LE PARADIS ET L'ENFER DE DANTE

Dans la *Divine Mimesis*, réécriture incomplète de la *Divine Comédie*, Pasolini définit le chef d'œuvre de Dante comme « la représentation la plus achevée et grandiose du Moyen Âge chrétien, le « produit final » d' « une idéologie de fer, la plus puissamment unitaire de toute notre culture⁵¹ ». En effet, le système de pensée médiéval, avec ses certitudes inébranlables, prend forme dans les trois royaumes dépeints par Dante, et la parole abstraite des théologiens laisse place à l'imagination plastique du poète.

L'univers dantesque se caractérise par une attention constante à l'espace dans toutes ses formes. L'enfer, le purgatoire et le paradis de la *Divine Comédie* ont une véritable géographie et sont décrits comme des étendues terrestres. En effet, comme l'a montré Margherita Azzari, les lieux biographiques de Dante, l'articulation physique de chacun des trois royaumes, leur rapport à l'astronomie, les phénomènes météorologiques et tous les faits naturels, ont un rôle central dans la narration⁵². Que l'au-delà soit dépeint par le biais de l'expérience sensorielle est tout à fait cohérent avec l'esprit du temps : pour un homme du Moyen Âge, en effet, le visible est une révélation de l'invisible et le spirituel est connu par analogie avec le sensible. L'univers étant ontologiquement marqué par le divin, toute

⁵¹ Pier Paolo Pasolini, *La Divine Mimesis*, traduit de l'italien par Danièle Sallenave, Paris, Flammarion, 1980, p. 31.

⁵² Margherita Azzari, *Natura e paesaggio nella Divina Commedia*, Firenze, Phasar Edizioni, 2012, p. 10.

réalité concrète renvoie à une réalité autre et elle a un signifié précis déchiffrable à partir de la chose sensible et de ses propriétés : il s'agit de la théorie de l'allégorisme universel, moteur fondamental de la *Divine Comédie*, ainsi que de beaucoup d'œuvres de l'époque⁵³.

Toutefois, bien que l'on puisse retrouver chez Dante une géographie réelle et un système spatial organisé de façon rationnelle⁵⁴, comme l'a bien montré James Dauphiné la conception de l'univers subit les déterminations de la théologie et la Révélation prend parfois le dessus sur l'exactitude. La conception du poème relève alors de ce que ce spécialiste de Dante appelle « géographie sacrée⁵⁵ ». Les nombreuses descriptions de phénomènes naturels, de villes italiennes et étrangères, de paysages détaillés et réalistes, fournissent le support phénoménologique pour la représentation d'un cosmos modelé par les théologiens et Aristote, « ce glorieux philosophe auquel la Nature ouvrit le plus de secrets⁵⁶ ».

1.1.2.1. La géographie de la *Divine Comédie*

La géographie de l'au-delà dantesque naît de la rencontre entre deux mondes : le monde classique et le monde chrétien. Le poète florentin n'invente pas une nouvelle cosmologie : il s'inspire de la vision ptolémaïque et aristotélicienne de l'univers, reprise et modifiée par les théologiens du Moyen Âge, en particulier par Thomas d'Aquin. Le cosmos de Dante est donc conforme à la vision d'un homme du XIIIe siècle, attestée par la plupart des cartes de l'époque. Voici un schéma de l'univers tel que Dante le représente dans son poème :

⁵³ À ce sujet, voir : *La poesia della Natura nella Divina Commedia. Atti del convegno internazionale di Studi, Ravenna 10 novembre 2007*, Giuseppe Ledda (dir.), Ravenna, Centro Dantesco dei frati minori conventuali, 2007.

⁵⁴ Margherita Azzari, *Natura e paesaggio nella Divina Commedia*, op.cit., p. 8.

⁵⁵ James Dauphiné, *Le Cosmos de Dante*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, p. 34.

⁵⁶ Dante, *Le Banquet* (III, V, 7), Paris, Les Belles Lettres, 1968, p. 207.

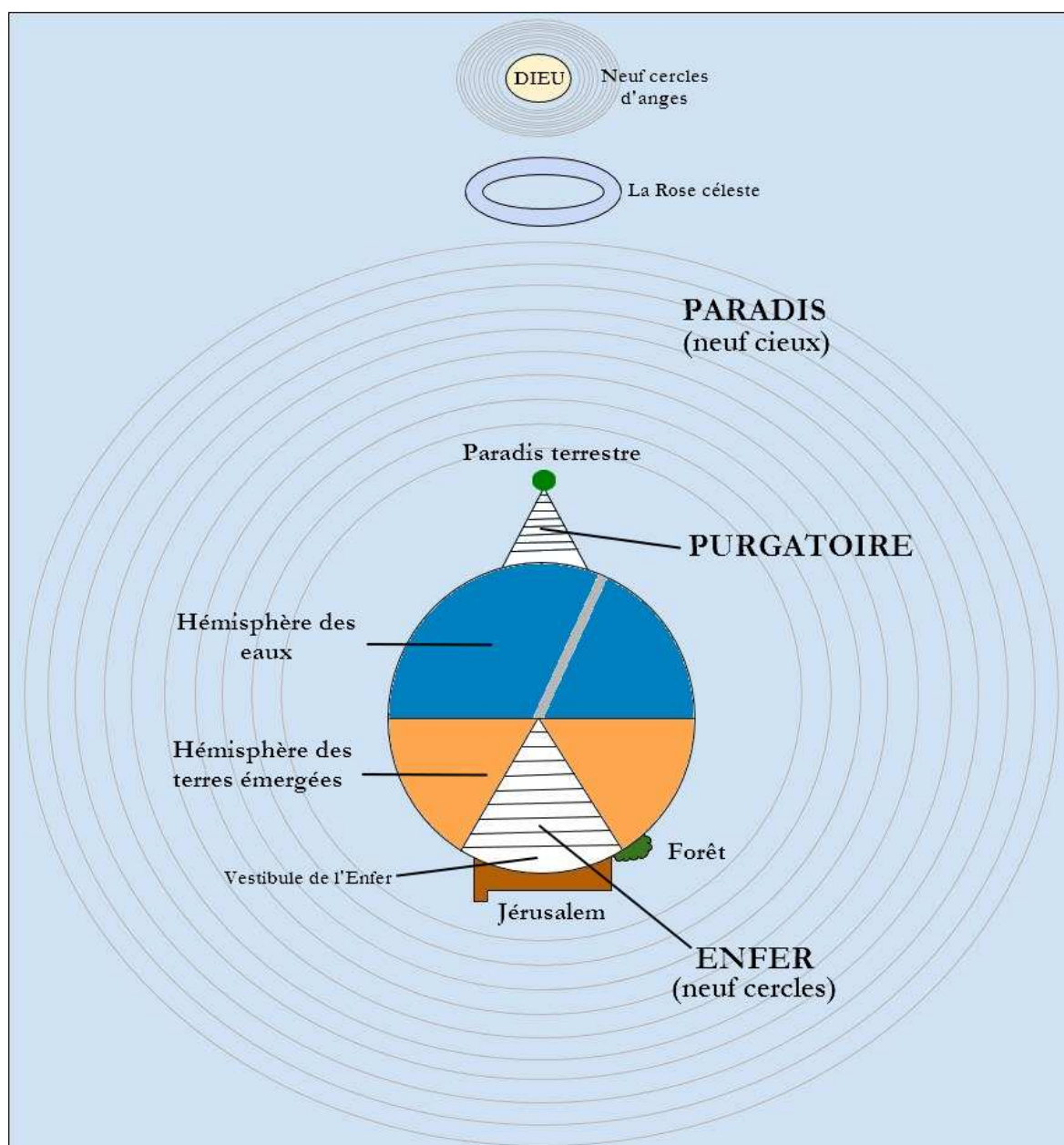


Figure 1 : Le paradis et l'enfer dans le cosmos de Dante

Selon le modèle ptolémaïque et aristotélicien, la Terre se trouve au centre de l'univers et se constitue de l'hémisphère des terres émergées, peuplées par les hommes, et l'hémisphère des eaux, « mondo senza gente⁵⁷ » (« monde inhabité »). Dans le cosmos dantesque au milieu de l'hémisphère des terres se trouve Jérusalem, ville sacrée par excellence et symbole de la chrétienté. Elle est située sur le même axe que le centre de la Terre, extrémité inférieure de l'enfer et demeure du diable, et le paradis terrestre qui se trouve au sommet de la montagne du purgatoire. L'enfer et le purgatoire ont deux formes semblables mais inversées, le premier étant creux comme un entonnoir et se développant

⁵⁷ Dante, *La Divine Comédie*, (Inf, XXVI, 117), traduction, préface et notes par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985, p. 245.

dans les entrailles du globe, et le deuxième atteignant le point de la Terre le plus proche du ciel. L'enfer est organisé en un vestibule et neuf cercles où les damnés sont placés selon un classement des péchés qui s'inspire de l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote, comme il est précisé dans le chant XI de l'*Enfer*. Le purgatoire se compose d'un vestibule bipartite auquel font suite sept terrasses, où s'expiant les sept péchés capitaux, et il s'achève par le jardin d'Éden. Autour de la terre, après une sphère d'air et une sphère de feu, ce sont les neuf cieux du paradis, qui correspondent aux planètes du système solaire et à l'ordre des béatitudes, et enfin l'empyrée, demeure de Dieu.

Si l'on réfléchit à ce schéma cosmologique, l'on s'aperçoit qu'il ne s'agit pas seulement d'une géographie sacrée, mais également d'une géographie normative. L'enfer, le purgatoire et le paradis de la *Divine Comédie* spatialisent un système éthique, à savoir la morale chrétienne du XIII^e siècle, se fondant sur des sources classiques, notamment Aristote et les pères de l'Église. Le moule de cette structure est le paradis. Aristote dans le *De Caelo et Mundo* avait parlé de la présence de huit cieux. Ensuite Ptolémée, comme le rappelle Dante dans le *Banquet*, « affirma qu'il y avait un autre ciel en dehors du Ciel Étoilé⁵⁸ ». Au Moyen Âge, le paradis se compose de neuf cieux plus un ciel immobile, l'empyrée. Cette structure met en relation les hiérarchies des planètes, des anges, des béatitudes et, selon les observations de Masseron⁵⁹, même des sciences. Elle est fondée sur un module de 9 ou 9 + 1, ce qui, pour reprendre une observation de James Dauphiné, a « presque contraint [Dante] à imposer la même structure géométrique à l'enfer et au purgatoire⁶⁰ ». Pour construire la géographie de ces deux royaumes, le poète adapte spatialement les classements des péchés à la structure du paradis, tel que le concevaient les théologiens de l'époque. D'une part, il représente les neuf cercles de l'enfer à partir du classement aristotélicien des péchés, « incontinenza e malizia e la matta bestialitate » (« incontinence et malice et la folle bestialité⁶¹ »), et des sept péchés capitaux⁶². Le purgatoire aussi traduit en espace la nomenclature des sept péchés capitaux, auxquels

⁵⁸ Dante, *Le Banquet*, (II, III, 5), *op.cit.*, p. 118.

⁵⁹ Pier Paolo Pasolini, *La Divine Comédie*, traduction et commentaire de Alexandre Masseron, Paris, A. Michel, 1960, pp. 592-593.

⁶⁰ James Dauphiné, *Le Cosmos de Dante*, *op.cit.*, pp. 20-21.

⁶¹ Dante, *La Divine Comédie* (Inf, XI, 82-83), *op. cit.*, p. 113.

⁶² « Le plan de l'Enfer intègre en partie les distinction de l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote. La série des sept péchés capitaux : orgueil, paresse, envie, colère, luxure et gourmandise, avarice, en vogue au XIII^e siècle, est jointe à la structure fixée par Aristote. Cela ne se fait pas sans quelques distorsions : les sept péchés capitaux en enfer ne sont pas conformes à la « liste » traditionnelle, il est vrai, fort controversée. Dante, qui a opté pour l'opinion la plus généralement admise, ne pouvait pas se détacher aisément d'un fond culturel et psychologique propre à son époque, si bien qu'en définitive les sept péchés capitaux régissent la disposition des damnés ». James Dauphiné, *Le Cosmos de Dante*, *op.cit.*, p. 82.

s'ajoutent le vestibule du purgatoire et le jardin d'Éden, pour un total de neuf espaces. Tout l'au-delà du poème dantesque met donc en espace un système de normes morales bien défini.

L'enfer, le paradis et le purgatoire ne pourraient pas exister en dehors d'une conception très précise de la justice et du jugement divin. Le *ius* divin, comme d'ailleurs tout l'univers tel qu'il était conçu par le Moyen Âge chrétien, suit un principe intellectuel et métaphysique qui organise l'univers entier : la hiérarchie⁶³. Dans le *Banquet*, Dante écrit :

Dans l'ordre intellectuel de l'univers l'on monte et descend par degrés quasi continus, de la forme la plus basse à la plus haute et de la plus haute à la plus basse, comme nous voyons dans l'ordre sensible⁶⁴.

La structure de l'au-delà dantesque peut être schématisée par la figure d'un escalier en colimaçon, que l'on peut voir comme la fusion de deux formes, l'escalier et le cercle. L'escalier, image de la verticalité et de la hiérarchie, condense dans les lignes qui le dessinent l'idée d'ascension, de descente et de progression. Tout mouvement implique un passage de degré, vers le haut ou vers le bas. De la même manière, le voyage de Dante à travers enfer, purgatoire, paradis, est une progression *ab horrido ad excelsum*, de l'égarement vers le salut. Il pourrait sembler contradictoire que dans le premier cantique le personnage de Dante descende vers le centre de la terre, en s'éloignant donc au maximum de Dieu. Toutefois, si l'on trace le parcours de Dante sur la carte de l'univers (figure 1), on remarquera que la descente en enfer dans une perspective unitaire, qui ne sépare pas l'*Enfer* des autres cantiques, dessine de fait une *ascension*. Dante et Virgile, en descendant dans cette cavité en forme d'entonnoir, marchent en effet tête en bas par rapport à la position qu'ils tiendront dans l'hémisphère des eaux où se trouve la montagne du purgatoire. Si on les positionne sur l'axe qui va de Jérusalem au paradis terrestre et qui se perd dans l'empyrée, ils sont donc en train de se rapprocher de Dieu. Comme la descente en enfer est nécessaire à la rédemption morale de Dante, le voyage dans le royaume du mal s'inscrit dans un parcours vers le Bien absolu. Son *iter* n'est donc en fin de compte qu'une ascension progressive et linéaire, hiérarchique et verticale.

La montée de Dante intègre un mouvement rotatoire. En effet, progressant vers le haut, le pèlerin accomplit un parcours à spirale, en longeant les cercles de l'enfer, les

⁶³ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁴ Dante, *Le Banquet* (III, VII,6), *op.cit.*, p. 219.

terrasses du purgatoire et les cieux du paradis. La figure de l'échelle se joint ainsi à celle du cercle, symbole de l'harmonie cosmique et de la perfection divine, dont la scolastique a fixé les vertus⁶⁵. En outre, cette échelle en colimaçon qu'est la représentation du cosmos de la *Divine Comédie* s'illumine au fur et à mesure que l'on se rapproche de l'empyrée et sombre progressivement dans les ténèbres lorsque l'on s'éloigne de la source du bien suprême, Dieu, qui est comparé au Soleil. L'organisation morale de l'au-delà dantesque se spatialise également donc par le biais d'une progression lumineuse. Comme la critique dantesque l'a souvent remarqué, la *Divine Comédie* est un poème de lumière et de ténèbres.

Ce serait une erreur de comprendre la polarité du bien, associé à la lumière, et du mal, métaphorisé par les ténèbres, comme une opposition manichéenne. À la suite d'Augustin d'Hippone, les pères de l'Église ont longuement débattu de ce problème. Le bien et le mal, la lumière et les ténèbres, Dieu et Diable, ne seraient pas deux principes antagonistes de même puissance. Accepter cette dichotomie signifierait en effet établir une équivalence entre Dieu et le Diable, ce qui est tout à fait inacceptable pour les penseurs chrétiens. Au contraire, le mal est à concevoir non pas comme un principe autonome, mais comme un défaut de bien, qui provient entièrement de l'homme auquel Dieu a donné le libre arbitre. Selon la conception pancaliste (*pan* : tout, *calia* : beauté) de l'univers d'origine platonicienne et reprise au Moyen Âge à partir du Pseudo-Denys l'Aréopagite, un « beau suressentiel », de nature divine, diffuse sa beauté à tous les êtres⁶⁶. Par conséquent, le mal et le laid, traditionnellement identifiés l'un avec l'autre, n'existent pas en soi. Augustin définit le mal comme une corruption du bien précédent, à savoir comme une privation de valeur. Si cette privation était totale, la chose cesserait d'exister. En d'autres termes, si le mal était absolu, ce ne serait qu'un « absolu néant⁶⁷ ». Augustin opère ainsi une désubstantialisation du mal⁶⁸. Ce raisonnement parvient à la justification du mal qui devient nécessaire à la hiérarchie universelle et à l'harmonie du tout. Dante, qui accepte la vision chrétienne issue de cette querelle, refuse ainsi une vision dichotomique de l'univers.

⁶⁵ Allison Morgan, *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 25.

⁶⁶ Pseudo-Denys l'Aréopagite, *Les Noms divins*, cité par Umberto Eco, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, p.45

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 43-48.

⁶⁸ Maurizio Filippo Di Silva, *Agostino e il problema del male. Dal Manicheismo alle Confessioni*, sous la direction de Giuseppe Antonio Di Marco, thèse soutenue en 2010.

Par conséquent, l'enfer, lieu de l'absence de Dieu, royaume du Diable, n'est qu'un reflet dégénéré de l'harmonie du cosmos, qui se manifeste dans toute sa splendeur au paradis. C'est pourquoi le premier évoque en quelque sorte la structure du deuxième. Dans cet espace souterrain, on retrouve le cercle, base géométrique de la création, mais il s'agit de cercles irréguliers et grossiers qui renvoient au dessin de Dieu tout en exhibant son absence⁶⁹. De la même manière que le mal est considéré comme une nécessité par la scolastique, l'enfer finit également par participer de l'harmonie universelle et par rendre possible l'accomplissement de la justice divine. L'entonnoir infernal de l'absence d'espoir et de la souffrance éternelle se « retourne sur soi-même » et devient un instrument au service de Dieu.

Puisque la géographie sacrée et normative de la *Divine Comédie* traduit en représentations spatiales la *Weltanschauung* du Moyen Âge chrétien, l'enfer et le paradis de Dante, comme déjà l'éden biblique, ne sont pas simplement un *locus amœnus* et un *locus horridus*. Ils incarnent une « idéologie », dirait Pasolini, qui informe la matière poétique de sorte à ce que la géographie du poème relate le *ius* divin. Cette empreinte normative qui façonne les espaces a une conséquence majeure sur les deux royaumes auxquels nous nous intéressons, le paradis et l'enfer. En effet, à travers ce processus de spatialisation, ces derniers finissent par s'articuler comme des véritables microsociétés, l'une parfaitement vertueuse, meilleur des mondes, l'autre dissolue et vicieuse, univers cauchemardesque. Dans quelle mesure alors les catégories, plus tardives, d'utopie et de dystopie peuvent-elles décrire les royaumes du bien et du mal de Dante ?

1.1.2.2. Le *Paradis* et l'*Enfer* : une utopie et une dystopie avant la lettre ?

Dans l'univers culturel du Moyen Âge chrétien⁷⁰, le concept qui se rapproche le plus de l'utopie est probablement la « Cité de Dieu » d'Augustin qui, comme l'a observé Anna Maria Chiavacci Leonardi, a largement influencé la pensée de Dante⁷¹. Dans un célèbre passage du *De civitate dei*, l'évêque d'Hippone distingue cette dernière de la « Cité terrestre » :

⁶⁹ James Dauphiné, *Le Cosmos de Dante*, op.cit., p. 67.

⁷⁰ Dans l'univers musulman, on rencontre par exemple *La Cité vertueuse* d'Al-Fârâbî.

⁷¹ « Sant'Agostino è uno dei più grandi ispiratori – se non il più grande – della spiritualità dantesca » in Anna Maria Chiavacci Leonardi, *Commento al Paradiso*, Milano, Mondadori, 1997, p. 885.

Deux amours ont donc bâti deux cités : l'amour de soi jusqu'au mépris de Dieu, la cité de la Terre, l'amour de Dieu jusqu'au mépris de soi, la cité de Dieu. L'une se glorifie en soi, et l'autre dans le Seigneur. L'une demande sa gloire aux hommes, l'autre met sa gloire la plus chère en Dieu, témoin de sa conscience⁷².

Pendant la vie humaine ces deux réalités, tantôt en conflit, tantôt alliées, cohabitent⁷³. La Cité de Dieu augustinienne est une condition de l'âme et elle sera séparée de la Cité terrestre, où elle vit en exil, seulement après le Jugement Dernier. Tout en étant une projection d'une idée de bien, cette cité invisible, absolument spirituelle, ressemble moins à une utopie que le paradis de Dante, cette dernière proposant une représentation spatialisée d'une condition idéale. Nous rejoignons donc Northrop Frye qui, tout en considérant la *Cité de Dieu* d'Augustin et le *Paradis* de Dante comme deux utopies, se réfère à la première en tant que « métaphore utopique » (*utopian methaphor*) et définit la seconde comme une « fiction utopique » (*utopian fiction*)⁷⁴. En effet, chez Augustin, l'usage du mot « cité » ne correspond pas à une véritable organisation sociale et reste métaphorique, alors que chez Dante le paradis a son organisation sociale propre, ce qui permet d'y déceler une représentation utopique proprement dite.

Malgré la proximité entre la *Divine Comédie* et l'utopie relevée par Frye, ce concept et son inverse, la dystopie, sont généralement assez peu utilisés par la critique dantesque, sans doute pour leur anachronisme. Il existe, toutefois, une analyse qui ne se limite pas à rapprocher de manière générique le *Paradis* de Dante de la tradition utopique, mais qui l'étudie comme une véritable utopie, tout en situant cette notion dans le contexte herméneutique du Moyen Âge. Il s'agit d'une étude d'Ernest Leonard Fortin, *Dante's Comedy as Utopia*⁷⁵. Selon le philosophe et théologien, le paradis dantesque n'est pas à confondre avec le ciel de la théologie : alors que ce dernier est une réalité contemporaine et parallèle à la création, le cantique dantesque donne à voir « une société parfaite qui existe

⁷² Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, (XIV, 28), dans *Œuvres*, vol. II., Lucien Jerphagnon (dir.), Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2000, p. 594.

⁷³ « Pendant son pèlerinage sur la terre, cette Cité céleste recrute des citoyens dans toutes les nations. Elle rassemble, malgré la pluralité des langues, une société voyageuse comme elle : différences de mœurs, de lois, d'institutions, toutes choses qui servent à obtenir ou à maintenir la paix terrestre. Toutes, malgré leurs diversités, selon la diversité des peuples, tendent à une seule et même fin, la paix d'ici-bas, si toutefois elles laissent à la religion la liberté d'enseigner le culte du seul et vrai Dieu. La Cité du Ciel use donc, en son pèlerinage, de la paix de la terre, en ce qui touche aux intérêts de la nature mortelle. Elle protège et encourage l'union des volontés humaines, rapportant la paix d'ici-bas à la paix céleste », in Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, op.cit., (XIX, 22), p. 612.

⁷⁴ Northrop Frye « Varieties of Literary Utopias », *Daedalus*, Vol. 94, n°2, Spring, 1965, pp. 323-347.

⁷⁵ Ernest Leonard Fortin, « Dante's Comedy as Utopia », *The Birth of Philosophic Christianity. Studies in Early Christian and Medieval Thought*, New York, Lanham and Boulder, 1996, pp. 277-297.

dans la seule imagination d'un poète ou d'un penseur politique⁷⁶ ». Fortin observe que le *Paradis* est construit sur ce qu'il appelle l'« inversion dantesque » : si pour la théologie médiévale le monde matériel est compris comme un reflet de la perfection divine, Dante effectue l'opération opposée : son au-delà « fonctionne comme une image de notre monde⁷⁷ ». La lecture de Fortin du *Paradis* est donc éminemment politique. Il ancre en effet le poème dantesque dans les idéaux politiques du *De Monarchia* dont la *Divine Comédie* serait une réécriture poétique, les deux œuvres partageant la même utopique politique⁷⁸. Il montre par le biais de plusieurs exemples que le *Paradis* est la reproduction d'une société chrétienne idéale, où toutes les controverses seraient pacifiées et où un souverain supranational administrerait les réalités politiques locales, comme Dieu gouverne les anges du ciel. Il ne se limite pas à interpréter les différents passages du *Paradis* qu'il croit révélateurs pour justifier sa lecture politique du dernier cantique, mais il crée un lien entre deux notions qui nous semblent fondamentales dans notre questionnement : « utopie » et « anagogie ». En effet, le poème dantesque est conçu en fonction d'une lecture sur quatre niveaux, selon le modèle de l'exégèse biblique : littéral ou historique, allégorique, moral et anagogique. Fortin remarque que chacun des trois volets de la *Divine Comédie* se prête à l'une de ces interprétations : l'*Enfer* à la lecture allégorique, le *Purgatoire* à la lecture morale et le *Paradis* à la lecture anagogique. Cette dernière modalité d'interprétation vise à apercevoir derrière la lettre des vérités intelligibles et futures concernant la fin des temps. L'anagogie est donc en rapport avec l'eschatologie. Tout en rappelant que Dante ne pouvait pas connaître le néologisme de More, à son avis il aurait eu néanmoins l'intuition de ce concept : ce que le poète nomme anagogique serait ce que nous appelons aujourd'hui utopie⁷⁹. Le véritable sens de la *Divine Comédie* ne serait clair pour lui qu'à partir de cette considération : Dante aurait voulu proposer une image anticipatrice de son utopie sociale. Dans ce sens le *Paradis* pourrait être considéré une utopie avant la lettre.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 277.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 278.

⁷⁸ Dans le *De Monarchia*, Dante décrit son utopie politique. Il théorise un organisme supranational gouverné par un monarque, qui garantirait l'ordre, la paix et l'unité, tout en respectant les différentes réalités politiques locales. Cette figure se comporterait avec le pape comme « un fils aîné se comporte avec son père ». Ce dernier renoncerait à tout pouvoir temporel pour devenir exclusivement un guide spirituel. Comme « deux Soleils », le pape et l'empereur seraient deux guides indiscutables, le premier dans le domaine politique et le deuxième dans le domaine spirituel, selon la loi de Dieu. Dante, *De la monarchie*, traduit de l'italien par B. Landry, Paris, Alcan, 1933.

⁷⁹ Ernest Leonard Fortin, *The Birth of Philosophic Christianity*, *op.cit.*, p. 280.

Si la « Cité de Dieu » de Dante, en tant que représentation anagogique d'une société chrétienne idéale à atteindre, peut rejoindre les utopies, peut-on interpréter son enfer comme une dystopie ? Fortin répond positivement en affirmant que si « le *Paradis* est l'utopie de Dante, l'*Enfer* a toutes les caractéristiques d'une dystopie⁸⁰ ». La représentation de l'enfer est en effet l'antithèse d'une société rationnelle. La plupart de ses habitants a perdu « le bien de l'intellect » et elle est prise par les passions les plus basses et égoïstes. La scène est dominée par la violence, la tromperie, la soif de gain. Les conséquences de telles attitudes pour Dante ne pouvaient être que néfastes aussi bien pour l'individu que pour la société⁸¹. Selon Fortin, le poète aurait donc opposé deux univers indépendants et antagonistes : d'une part le monde de la justice sociale et politique et d'autre part le royaume de l'individualisme destructeur. L'enfer serait alors un cauchemar réalisé, anti-utopie dantesque par excellence. Toutefois, bien que l'*Enfer* ait été écrit avant le *Paradis*, sur le plan spatial ce dernier constitue la matrice du premier cantique. Autonome d'un point de vue poétique – l'enfer occupe un cantique comme le purgatoire et le paradis –, la représentation du monde souterrain dépend géographiquement de la cité céleste. L'univers du Diable emprunte, en effet, la structure du royaume de Dieu et en fait découler une représentation symétriquement opposée. Comme nous l'avons montré, dans la droite ligne de la conception du mal héritée d'Augustin et de la scolastique, l'enfer n'est qu'une reproduction inversée de cette perfection divine qui est ici niée.

Le fait que l'enfer de Dante relève d'une transposition négative du paradis, est un élément que nous retrouverons également dans l'histoire de l'utopie. La dystopie, qui finit par se constituer en tant que genre original avec ses caractéristiques propres, n'est pas pour autant moins débitrice de la tradition utopique. En effet, ces récits se fondent sur l'hypothèse d'un monde où les présupposés mêmes de l'utopie, notamment la possibilité de la réalisation d'un monde idéal, auraient été mis en échec par l'Histoire. Tout comme l'enfer de Dante est un reflet dégénéré du paradis, la dystopie porte en son sein la blessure de la négation d'une utopie. De même, nous verrons que les dystopies de Pasolini sont d'autant plus sombres qu'elles recèlent la lumière insoutenable d'une utopie brisée. Le paradis et l'enfer de Dante constitueront alors ce bagage imaginaire dans lequel l'écrivain-cinéaste puisera ses métaphores spatiales pour signifier, d'une part, cette « idéologie de fer » qu'il attribuait au poète florentin, et de l'autre, le refus d'une utopie désormais invalidée par les transformations de son temps.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 282.

⁸¹ *Ibid.*

Si le paradis et l'enfer de Dante, dans leur structure et leur fonctionnement, sont en soi des outils essentiels dans notre interrogation sur les espaces utopiques et dystopiques, la *Divine Comédie* est également une mise en abyme exemplaire de la quête de l'idéal, fondamentale dans tout questionnement sur la nature et les formes de l'utopie. La progression *ab horrido ad excelsum* du protagoniste institue en effet une série de correspondances entre l'utopie du paradis et la dystopie de l'enfer et, par le biais de ce rapprochement, elle fait émerger une double interrogation sur la question de la limite et sur les conditions de possibilité du bonheur, à l'origine de tout voyage.

1.1.2.3. À la recherche de l'utopie : l'ad-gression d'Ulysse et le voyage de Dante

Un personnage de la *Divine Comédie* incarne mieux que toute autre figure la quête de l'utopie. Il s'agit du personnage d'Ulysse, que Dante et Virgile rencontrent dans le cercle des fraudeurs, au chant XXVI de l'*Enfer*. Le héros homérique est condamné à brûler dans une flamme bifide avec son compagnon Diomède, son complice dans la fraude du cheval de Troie commise par les Grecs aux dépens des Troyens. Mais le dialogue entre les deux pèlerins et Ulysse ne porte pas sur cet épisode. Virgile lui demande en effet de narrer un autre moment de sa vie, à savoir sa traversée fatale des colonnes d'Hercule, une légende appartenant à la tradition latine, dont il n'y a pas trace dans l'*Odyssée*.

En effet, l'Ulysse dantesque ne ressemble point à son précurseur homérique. Homme aux mille visages, en ce dernier cohabitent deux figures : l'exilé et le voyageur. Le premier est tenu loin de sa patrie par les dieux qui lui sont hostiles. Il s'agit d'un personnage nostalgique, qui rêve plus que tout de retourner à sa terre. Pietro Citati affirme à ce sujet :

C'est dans *L'Odyssée* que naît la religion de la demeure qui a dominé l'Occident pendant plus de vingt-cinq siècles [...]. Le cœur de la maison, c'est la réserve : une sorte de lieu utopique, où sont réunis le passé, le présent et le futur de la famille [...]. C'est vers cette lumière, l'île, et surtout le grand lit qu'il a construit de ses mains, qu'Ulysse retourne, depuis tous les lieux qu'il parcourt dans son vagabondage⁸².

Face à cet Ulysse, figure du retour, il en est un autre : l'explorateur assoiffé d'aventure, qui découvre le monde dans ses nombreux voyages. C'est ce deuxième

⁸² Pietro Citati, *La pensée chatoyante. Ulysse et l'Odyssée*, Paris, Gallimard, 2004, pp. 116-117.

modèle, et lui seul, qui inspire l'Ulysse de Dante. Le poète florentin, qui n'avait pas lu *L'Odyssée*, s'appuie sur la tradition latine, notamment sur Virgile, Ovide, Horace et Statius, qui mettent en valeur principalement deux aspects de ce personnage. À leurs yeux, Ulysse est tout d'abord un *scelerum inventor*, un inventeur de ruses, caractère qu'ils associent volontiers aux Grecs, qui ont vaincu leurs ancêtres les Troyens par la fraude. Ensuite, par l'influence de la tradition stoïcienne, il est aussi un *exemplar sapientis*, mais d'une *sapientia* néfaste qui peut être un instrument du mal. Cicéron, par exemple, décrit Ulysse comme un exemple de la recherche de l'utilité poursuivie par des moyens malhonnêtes. En effet, au Moyen Âge, l'adjectif « saviens » n'est pas forcément positif. La *vera sapientia* se distingue de la *vana sapientia*. Cette dernière, la *sapientia mundi*, la connaissance des choses mondaines, peut en fait dégénérer dans ce que les théologiens appellent « péché de *curiositas* », à savoir le désir de connaissance qui ignore la loi divine. Mais dans l'élaboration de son Ulysse, Dante a également été influencé, très probablement, par un fait divers qui avait eu une grande résonance à son époque. En mai 1291, Ugolino et Vadino de' Vivaldi, deux armateurs génois, dirigèrent leurs navires vers Gibraltar pour réaliser l'exploit de traverser les colonnes d'Hercule. Après avoir reçu des nouvelles pendant quelques mois, leurs compatriotes perdirent trace des deux hommes et de leurs compagnons⁸³. La disparition des frères Vivaldi avait certainement été perçue par les contemporains de Dante comme une punition divine pour avoir franchi les limites humaines imposées par Dieu.

Imprégné de ces modèles, l'Ulysse de Dante a complètement perdu la nostalgie propre au personnage homérique. Il ne songe pas à retourner à Ithaque comme un exilé désireux de retrouver sa patrie. Ses propres mots le dépeignent comme un explorateur animé par un désir d'expérience, une expérience comprise comme une pure connaissance empirique :

ni la douceur de mon enfant, ni la pitié
pour mon père vieux, ni le devoir d'amour
qui aurait dû donner la joie à Pénélope,
ne purent vaincre en moi l'ardeur
que j'eus à devenir expert du monde,
et des vices des hommes, et de la valeur ;
mais je me mis par la haute mer ouverte [...]⁸⁴

Tout le discours d'Ulysse est centré autour de la problématique de la soif de connaissance. Comme l'a affirmé Bruno Nardi, « Dante a chanté le type idéal de l'explorateur et du

⁸³ Bruno Nardi, « La tragedia di Ulisse », in *Dante e la cultura medievale* (1942), Bari, Laterza, 1990, p. 125.

⁸⁴ Dante, *La Divine Comédie* (Inf. XXVI), *op.cit.*, p. 243.

navigateur de toute époque, prêt à faire face à tout danger, à jeter sa vie dans l'inconnu. Il a découvert le découvreur (*ha scoperto lo scopritore*)⁸⁵ ». En outre, l'Ulysse de la *Divine Comédie* est un personnage âgé qui parvient tardivement au détroit de Gibraltar :

à ce passage étroit
où Hercule posa ses signaux
afin qu'homme n'allât pas au-delà⁸⁶.

Métaphore de l'horizon ultime de vie humaine vers laquelle se dirige un Ulysse désormais vieux, les colonnes d'Hercule marquent la limite extrême de l'hémisphère des terres, à savoir du monde habité. Une partie de la critique a souligné que la référence à Hercule, demi-dieu, dénoterait explicitement la présence d'une limite divine⁸⁷, bien qu'il s'agisse d'un des dieux païens que Dante a défini au chant IV de l'*Enfer* comme « faux et mensongers⁸⁸ ». Gibraltar incarne, en effet, cette démarcation spatio-normative qui délimite un espace interdit que, dans la perspective chrétienne de l'époque, l'homme ne doit pas franchir. Mais Ulysse, après une brève harangue (*orazion picciola*), preuve de l'éloquence qui caractérise le personnage notamment dans l'*Achilleide* de Statius, convainc ses compagnons d'entreprendre ce voyage extrême :

Ô frères [...] qui par cent mille
périls êtes venus à l'Occident,
et à cette veille si petite
de nos sens, qui leur reste seul ;
ne refusez pas l'expérience,
en suivant le soleil, du monde inhabité.
Considérez votre semence :
vous n'êtes pas faits pour vivre comme des bêtes
mais pour suivre vertu et connaissance⁸⁹.

Les mots d'Ulysse mettent encore une fois en relief le souci principal de ce personnage : la poursuite de la connaissance. L'étendue au-delà des colonnes d'Hercule est décrite comme un monde sans peuples qui s'ouvre là où descend le soleil. Si dans le passage précédemment cité Ulysse se présentait comme curieux de connaître « la valeur et les vices humains », il est ici à la recherche d'un pur espace, inhabité, qui surgit là où se couche le soleil. Barberi Squarotti a observé qu'il s'agit d'une quête qui n'amène à aucune conquête réelle, car elle est dirigée vers un lieu vide. C'est une expérience « vide de contenus

⁸⁵ Bruno Nardi, « La tragedia di Ulisse », *op.cit.*, p. 133.

⁸⁶ Dante, *La Divine Comédie* (*Inf*, XXVI, 107), *op.cit.*, p. 245.

⁸⁷ Gennaro Sasso, *Ulisse e il desiderio. Il canto XXVI dell'Inferno*, Roma, Viella, 2011, p. 37.

⁸⁸ Dante, *La Divine Comédie* (*Inf*, I, 72), *op.cit.*, p. 31.

⁸⁹ Dante, *La Divine Comédie* (*Inf*, XXVI, 112), *op.cit.*, p. 245.

humains » : c'est l'expérience d'une « dimension ontologique différente », qui appartient à l'eschatologie⁹⁰.

En effet, au bout de presque cinq mois de navigation, Ulysse et ses compagnons voient « une montagne, brune / dans la distance⁹¹ » qui n'est rien d'autre que le mont du paradis terrestre. Nardi a bien expliqué que, à moins de commettre un anachronisme, Dante ne pouvait pas faire allusion à la montagne du Purgatoire que les pèlerins visiteront une fois qu'ils seront sortis de l'enfer. En effet, selon les théologiens, ce royaume mitoyen est placé sur une montagne dans l'hémisphère des eaux seulement après la venue de Jésus-Christ. À l'époque des poèmes homériques, elle était donc encore inhabitée⁹². La traversée d'Ulysse assume alors une valeur particulière car, non seulement elle lance un défi à la toute-puissance divine, mais elle incarne la plus paradigmatique des quêtes utopiques, celle qui vise à franchir les portes de l'éden fermées à jamais après la transgression d'Adam et Ève. Puisque dans le système moral chrétien, l'homme doit rester dans le périmètre que Dieu lui a assigné, la transgression d'Ulysse ne peut que déclencher une punition divine. Son *folle volo*⁹³ (« envolée folle ») se conclura par un naufrage : Dieu renversera le navire qui avait osé franchir les colonnes de Gibraltar, l'ensevelissant à jamais dans les profondeurs marines. C'est ainsi que l'espace désert qui abrite l'utopie retrouve son ordre naturel après la profanation d'Ulysse.

Si, dans le récit d'Adam de la *Genèse*, l'espace protégé de l'éden est le point de départ d'une errance sans fin, le voyage d'Ulysse suit le mouvement opposé, faisant de cet espace, archétype de l'utopie, le but ultime d'une vie de pérégrinations. Dante lui-même institue une corrélation entre ces deux personnages. Gennaro Sasso a parlé d'une « analogie par dissimilitude⁹⁴ » de ces deux figures dans la *Divine Comédie*. En effet, Adam apparaît dans le chant XXVI du *Paradis* de manière symétrique au personnage d'Ulysse dont l'histoire est narrée dans le chant XXVI de l'*Enfer*. En outre, Dante insiste dans les deux chants sur son envie d'adresser la parole tant à l'un qu'à l'autre personnage, qui apparaissent ainsi comme des interlocuteurs privilégiés ; enfin, alors que l'âme d'Ulysse est destinée à brûler dans une flamme, Adam est à peine visible car enveloppé de lumière. Si l'on continue dans le sillage de cette analyse, l'on peut observer que cette symétrie renversée se retrouve également dans la « trajectoire » de leurs histoires. Dans le

⁹⁰ Giorgio Barberi Squarotti, *La fine dell'Idillio da Dante a Marino*, Genova, Il Melangolo, 1978, pp. 17-18.

⁹¹ Dante, *La Divine Comédie* (Inf, XXVI, 133), *op.cit.*, p. 245.

⁹² Bruno Nardi, « La tragedia di Ulisse », *op.cit.*, p.130.

⁹³ Dante, *La Divine Comédie* (Inf, XXVI, 125), *op.cit.*, p. 245.

⁹⁴ Gennaro Sasso, *Ulisse e il desiderio*, *op.cit.*, pp. 121-154.

Paradis, le personnage d'Adam explique que la cause de l'exil (*tanto essilio*) de toute l'humanité, le renvoi du paradis terrestre, fut *il trapassar del segno*⁹⁵ (le fait d'« avoir franchi le signe »). Tout en désignant un déplacement dans l'espace, le verbe *trapassar* (« outrepasser ») fait également allusion à la transgression d'une norme. Ulysse, à l'inverse, provient du monde humain, de l'hémisphère des terres et, en violant une limite divine, il se dirige vers le pur espace de l'utopie. Il accomplit alors un mouvement que nous appelons, symétriquement à l'égression d'Adam, *ad-gression*. En effet, non seulement il « va vers », au lieu d'être « expulsé », mais il est dans une posture d'appropriation. Alors qu'Adam a perdu à jamais l'espace utopique, Ulysse cherche à s'en emparer. Les deux situations entraînent un échec irréversible : Adam perd à jamais le bonheur garanti dans le jardin d'Éden ; Ulysse mourra sans avoir atteint le Paradis terrestre.

Si Adam, en tant que premier homme sera placé par Dante au paradis, le personnage d'Ulysse, malgré la fascination qu'il devait exercer sur lui, est un modèle négatif dans la *Divine Comédie*. En effet, il se situe aux antipodes de l'avertissement que Virgile prononce dans le troisième chant du *Purgatoire* :

Contentez-vous, humains, du *quia* :
 S'il vous avez été possible de tout voir,
 Il n'était pas besoin que Marie engendrât ;
 et vous avez vu désirer en vain des hommes
 si grands que leur désir pouvait être apaisé,
 alors qu'il les tourmente, éternellement :
 je parle d'Aristote et de Platon,
 et de bien d'autres⁹⁶.

Selon cette synthèse de la *Weltanschauung* dantesque, la raison humaine doit accepter ses limites et s'arrêter face au mystère divin car cette dernière, sans la foi en Dieu, est porteuse d'une insatisfaction éternelle. Les grandes figures de la raison humaine dépourvue de foi sont en effet condamnées à un désir sans espérance. C'est la peine réservée aux âmes des Limbes : les non-baptisés, les grands poètes, les hommes illustres, les philosophes et les savants non-baptisés, dont Aristote, Platon et Virgile lui-même qui, dans ces vers, parle indirectement de sa condition. La seule forme de désir qui n'engendre pas de douleur est représentée par Dante dans le *Paradis*, où les âmes peuvent jouir d'un bonheur sans fin, leur désir coïncidant avec la volonté de Dieu.

⁹⁵ Dante, *La Divine Comédie* (Par, XXVI,17), *op.cit.*, p.243.

⁹⁶ Dante, *La Divine Comédie* (Purg, III, 37), *op.cit.*, p. 37.

À l'aventure mortifère d'Ulysse s'oppose alors un autre voyage, dirigé vers la seule utopie capable, selon le poète, de dispenser le bonheur : la pérégrination de Dante-personnage à la recherche de Dieu. La critique a plusieurs fois remarqué qu'Ulysse est non seulement un contrepoint négatif d'Adam, mais également une sorte d'« archétype pervers » de Dante. Autour du couple Dante/Ulysse se concentre en effet une sorte de macro-système d'allusions réciproques, ce qui n'arrive, comme le remarque Marco Ariani, à aucun autre personnage du poème⁹⁷. Alors qu'Ulysse s'en remet à sa propre raison, Dante se met dans les mains de Dieu, qui le guide par le biais de ses guides : Virgile, Béatrice, Saint Bernard. Si le voyage d'Ulysse vers l'au-delà est destiné à l'échec, celui de Dante peut avoir une fin heureuse. Alors que le premier personnage est à la recherche de l'utopie comme espace géographique, le deuxième, par son exploration de l'enfer, du purgatoire et du paradis, parvient au terme ultime de tous les désirs, Dieu⁹⁸. Face à cette vision ultime, l'ardeur du désir de Dante arrive à son sommet. C'est ainsi qu'il atteint son utopie : Dieu, le non-lieu par définition, se spatialise dans une vision. En perdant son caractère inatteignable, l'utopie devient alors une « topie » : une image spatialisée.

La Renaissance renversera cette vision du voyage licite qui s'oppose au voyage illicite. Ce n'est pas par hasard que la littérature utopique se développe à l'époque des « grandes découvertes », que Todorov a préféré nommer « conquêtes⁹⁹ ». En effet, on retrouvera l'ad-gression de l'Ulysse dantesque chez le premier véritable voyageur en Utopie : Raphaël Hythlodée, protagoniste de *L'Utopie* de Thomas More, figure de découvreur qui a perdu la connotation négative que Dante attribuait au héros homérique :

Il n'est personne sur la terre qui en ait aussi long à raconter concernant les hommes et les terres inconnues [...]. Car s'il a navigué ce ne fut pas comme Palinure, mais comme Ulysse, ou plutôt encore comme Platon¹⁰⁰.

Le personnage du voyageur s'impose dans l'imaginaire de la Renaissance. Le poète florentin qui, selon Giorgio Padoan¹⁰¹, « ressentait la fin de son monde » nous laisse en héritage une œuvre complètement inscrite dans le système moral du Moyen Âge, qui sera

⁹⁷ Marco Ariani, *Ulisse*, in *Inferno. Dante personaggio, Francesca, Farinata, Pier delle Vigne, Ulisse, Ugolino*, Roma, Bulzoni, 2006.

⁹⁸ Dante, *La Divine Comédie* (Par, XXX, 46), *op. cit.*, p. 281.

⁹⁹ Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris, Seuil, 1991.

¹⁰⁰ Thomas More, *L'Utopie*, traduction de Marie Delcourt, Paris, Flammarion, 1987, p. 85.

¹⁰¹ Giorgio Padoan, *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, Longo, 1977.

bientôt dépassé par une nouvelle vision du monde. La rhétorique humaniste de More est en effet bien loin de la poésie religieuse du poète florentin. La découverte du Nouveau Monde, comme l'affirme Numa Broc, « ébranle le monde clos du Moyen Âge jusque dans ses fondements les plus solides¹⁰² ». Le voyage au-delà des colonnes d'Hercule nourrit un nouvel horizon de sens et jette les bases pour la conception d'un espace idéal de toute autre nature. Créé et géré par les hommes, le nouveau « paradis » sur terre du XVI^e siècle n'a plus rien de divin.

Quant à l'ancien paradis, bien que la théologie officielle de Thomas d'Aquin disqualifie le paradis des origines au profit du paradis après la mort, l'idée d'un éden, inaccessible aux humains mais situé sur Terre, concurrence de fait la version officielle, dans les réflexions théologiques ainsi que dans les croyances populaires. Jacques Delumeau rappelle qu'il sera perçu jusqu'au XV^e siècle comme un espace géographique réel « existant quelque part en Orient¹⁰³ ». En effet, lors de son arrivée dans le continent américain, Christophe Colomb, comme en témoigne une de ses lettres, se réjouissait avec étonnement d'avoir atteint le paradis terrestre¹⁰⁴. Luther de son côté réglera cette ambiguïté en proclamant que le jardin d'Éden aurait été submergé lors du déluge universel¹⁰⁵.

Avec la Renaissance ressurgissent dans l'Europe chrétienne « les croyances païennes de l'Antiquité tardive¹⁰⁶ » : le paradis redevient accessible *hic et nunc* grâce au succès des disciplines occultes, mais surtout avec la reprise des théories millénaristes, en Europe. Celles-ci influencèrent la révolte des paysans dirigée par Thomas Müntzer, et, en Amérique, servirent de support aux projets de sociétés parfaites d'inspiration catholique ou protestante. En outre, le nouveau rôle de l'homme face à la divinité réveille chez les humanistes le désir d'opposer à la *Civitas Dei*, la *Civitas hominis*. Le processus de laïcisation du paradis terrestre commence : ce n'est plus le royaume du divin, il devient l'espace idéal que les hommes peuvent instituer par eux-mêmes sur terre¹⁰⁷. L'âge de Dieu s'achève lentement, commence l'ère de l'Homme et de l'utopie terrestre.

¹⁰² Numa Broc, *La géographie de la Renaissance : 1420-1620*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1980, p. 36.

¹⁰³ Jean Delumeau, *Le Paradis*, Paris, Fayard, 2001, pp. 8-20.

¹⁰⁴ Christophe Colomb, Pierre Martyr Anghiera, Amerigo Vespucci, *Le Nouveau Monde*, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

¹⁰⁵ Jean Delumeau, *Une histoire du Paradis*, Paris, Fayard, 1997.

¹⁰⁶ Michele Ciliberto, *Pensare per contrari. Disincanto e utopia nel rinascimento*, Roma, Edizione di storia e letteratura, 2005, cité par Corin Braga, *Du paradis perdu à l'antiutopie aux XVI^e-XVIII^e siècles*, op.cit., p.36.

¹⁰⁷ Cette reconstruction historique de la naissance de l'utopie s'appuie essentiellement sur le premier chapitre du livre de Corin Braga, « Du paradis à l'utopie », in Corin Braga, *Du paradis perdu à l'antiutopie aux XVI^e-XVIII^e siècles*, op.cit., pp.21-55.

1.2. LES PARADOXES DE L'UTOPIE DE THOMAS MORE

Une gestation problématique et complexe accompagne la naissance des premières utopies. L'invention du mot « utopie » inaugure non seulement l'histoire d'un genre littéraire mais aussi l'aventure d'une notion paradoxale aux déclinaisons multiples. Qu'est-ce qu'une utopie ? « Utopie » est d'abord un nom propre, le nom de l'île qui accueille l'*optima Republica* que Thomas More décrit dans son « petit livre (*libellus*) tout aussi salubre que plaisant »¹⁰⁸. En passant certainement par sa forme adjectivale, ce mot commence bientôt à désigner dans toutes les langues néolatines une forme littéraire qui renvoie plus ou moins explicitement à *Utopia* de More. La notion d'utopie subit alors un premier glissement sémantique : elle se retrouve à désigner l'espace imaginaire créé par More ainsi que d'autres univers littéraires, comme *La cité du soleil* de Tommaso Campanella ou la *Bensalem* de Francis Bacon. Ces utopies et les suivantes, tout en prenant indéniablement l'œuvre de More comme modèle, remanient son schéma et l'utilisent chacune à ses propres fins, selon les différents contextes et les différentes préoccupations de leur auteur. C'est ainsi que naît ce qu'on appellera ensuite « le genre littéraire utopique », qui est, comme l'a affirmé Raymond Trousson, « un cas assez rare de monogénèse », à savoir un genre qui se constitue officiellement à partir d'une œuvre¹⁰⁹. De nombreux caractères communs rapprochent ces mondes littéraires, mais autant de différences les séparent. Bien que l'on puisse déceler derrière ces œuvres le modèle de More, leurs multiples divergences nous amènent à nous interroger sur la pertinence de privilégier les ressemblances entre ces textes, catalogués sous l'étiquette d'« utopies », au lieu de nous concentrer sur les singularités de chaque œuvre – problème intrinsèque des approches qui se fondent sur la notion de genre littéraire.

La question se complique davantage lorsque l'utopie sort des bornes des catégories littéraires pour devenir un concept abstrait. Le mot utopie dénotera rapidement « un plan imaginaire de gouvernement pour une société future idéale qui réaliserait le bonheur de chacun¹¹⁰ » ou encore, dans une acception plus abstraite, « ce qui appartient au domaine du

¹⁰⁸ Le titre latin de l'ouvrage de Thomas More est *De optimo Republicae statu deque nova insula Utopia libellus vere aureus, nec minus salutaris, quam festivus*.

¹⁰⁹ Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1979, p. XXV.

¹¹⁰ « UTOPIE », *TLFI (Trésor de la Langue Française Informatisé)* [En ligne], Article « Utopie » ; URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=852350250> (Dernière consultation le 10

rêve, de l'irréalisable ». Le panorama se complique davantage lorsque la philosophie et les sciences humaines s'emparent de ce terme en l'enrichissant des connotations les plus diverses. C'est le début de ce que qu'on peut appeler, plus proprement, non plus « utopie », mais « utopisme »¹¹¹. Si l'une est la représentation littéraire proprement dite, l'autre serait une approche critique de l'utopie à travers des lectures politiques et sociologiques, qui l'envisagerait moins en tant que représentation littéraire qu'en tant que pensée. L'utopie aurait donc subi des nombreuses distorsions du fait d'avoir été prise en otage par l'idéologie, comme prétexte pour défendre une vision du « politique » contre une autre¹¹². Alexandre Cioranescu décrit avec une métaphore très juste le procédé de transformation que la notion d'utopie subit suite à ses débordements dans des domaines non-littéraires :

L'utopie est un étang tranquille où chaque passant jette une pierre : cela ne forme pas seulement des remous qui s'apaisent ensuite, mais l'image que l'on trouve au fond de l'eau après chaque pierre jetée n'est jamais la même¹¹³.

L'ambiguïté qui caractérise aujourd'hui la notion d'utopie relève certainement des stratifications sémantiques que le néologisme de Thomas More a connues tout au long des siècles¹¹⁴. Toutefois, cette superposition de significations et de connotations parfois antagonistes ne saurait expliquer entièrement la polysémie de l'utopie. « Utopie » est un mot, une réalité littéraire, un concept foncièrement problématique, intrinsèquement ambivalent. En réunissant des tensions opposées, cette notion se veut plurisémantique : lieu du bien (*eu-topos*) et lieu nié (*ou-topos*), elle désigne un espace imaginaire qui n'a pas de consistance propre en dehors d'une représentation, et qui est pourtant décrit avec les marques de réalité d'un véritable récit de voyage. Autrement dit, si une utopie est un lieu idéal qui « n'a pas lieu », la définition de cet espace est le geste originaire de toute représentation utopique et, en même temps, l'acte qui engendre son éternel paradoxe. Car cet espace de nulle part cesse d'être une ou-topie du moment où l'on définit ses marges spatiales. Espace situé dans l'imaginaire et présentifié par une représentation, l'utopie se

juin 2014)

¹¹¹ Alexandre Cioranescu, *L'Avenir du passé*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 249-274.

¹¹² Ainsi, selon les différentes *credo*, *Utopia* de More (mais aussi les autres utopies) aurait été soumise à des interprétations moralisantes qui voulaient à tout prix faire de son auteur un précurseur du communisme ou, au contraire, un défenseur réactionnaire des intérêts coloniaux anglais.

¹¹³ Alexandre Cioranescu, *L'Avenir du passé*, *op.cit.*, p. 251.

¹¹⁴ Nous choisissons de ne pas nous attarder sur l'histoire du mot, traitée amplement la plupart des études réalisées sur l'utopie. Sur l'histoire de la notion d'utopie, voir Pierre Macherey, *De l'utopie !*, *op.cit.*, pp. 23-30.

met à exister par le biais de l'imagination. Créer une utopie signifie alors la situer (*situ* = lieu) et lui donner sa propre réalité spatiale. C'est pourquoi la terre imaginaire d'utopie jaillit du contact entre des espaces antagonistes mais limitrophes, la réalité et la fiction, le littéraire et le politique, le chronotope de l'origine et l'apparition fuyante du monde de l'avenir. Mais là est sa nature : faire de l'ambiguïté son principe le plus fécond. S'il y a une « essence » de l'utopie, elle est à rechercher dans le champ de forces contraires que fait interagir ce terme et cette la forme intimement polysémiques.

1.2.1. FICTION OU RÉALITÉ ?

Le *libellus* de Thomas More nous met d'emblée face à une première interrogation : les liens entre fiction et réalité. Le caractère fictionnel de l'île d'Utopie est plus qu'évident : Utopie n'existe nulle part et aucun État n'a jamais connu un tel système de lois et de mœurs. Aucun lecteur n'est tenté de croire qu'il pourrait se rendre un jour en Utopie : ce n'est qu'un non-lieu, un pays de nulle part. Il s'agit donc d'une fantasmagorie, reportée par un personnage non moins fictif, Raphaël Hythlodée, dont le nom signifie littéralement « expert en absurdités ». Les prémisses sont jetées qui laissent croire que l'on est face à un caprice littéraire, un pur jeu d'imagination, qui se feint réel tout en démasquant ses propres règles. Le vaste réseau de néologismes inventés par More en est l'exemple probant : non seulement des noms comme Ou-topia et Hythlodæus, mais aussi la capitale d'Utopie, A-maurote (« ville invisible »), son fleuve Anydre (« sans eau »), son « roi » Ademus (« sans peuple ») contiennent leur propre négation. Utopie serait-elle alors, simplement, une réalité sans réalité ou, comme l'affirme Louis Marin, « un simulacre qui est surgissement pur, qui ne renvoie à rien d'autre que lui-même¹¹⁵ » ?

Dans une lettre à Pierre Gilles insérée comme appendice dans la deuxième édition d'Utopie, More parle des intentions qui ont animé l'écriture d'*Utopie* tout en les dissimulant :

Si j'avais décidé d'écrire sur l'État [*si de republica scribere decrevissem*], et si jamais un tel mythe [*fabula*] m'était venu à l'esprit, alors je n'aurais peut-être pas hésité à me servir d'une telle invention, plus propre à insinuer en douceur la vérité dans les esprits, comme si on la recouvrait de miel. Mais à coup sûr, j'aurais tempéré les choses de manière telle que, même si j'avais voulu abuser de l'ignorance du peuple, j'aurais disposé pour le public plus cultivé

¹¹⁵ Louis Marin, *Utopiques. Jeux d'espaces*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988, p. 122.

quelques indices qui auraient permis plus aisément de dévoiler mes intentions. C'est pourquoi j'aurais donné au prince, au fleuve, à la ville, à l'île, des noms qui auraient suggéré aux plus experts que l'île ne se trouve en aucun endroit, que la ville est évanescence [*evanidam*], que le fleuve est sans eau, le prince sans peuple : ce n'était pas là chose difficile, et bien plus agréable que celle que j'ai réalisée, parce que si je n'avais pas été empêché par la réalité historique, je n'aurais pas été idiot au point de m'obstiner à utiliser des noms barbares et privés de sens comme Utopie, Anydre, Amaurote et Adème¹¹⁶.

Carlo Ginzburg a montré que, dans ce passage, More utilise la prétérition pour déclarer « à travers une phrase hypothétique à l'irréel, la vérité pure et simple : non seulement ce qu'il avait fait, mais ce qu'il s'était proposé de faire¹¹⁷ ». Les intentions de More, selon l'historien, ne sont donc pas aussi mystérieuses que ce que la critique a trop souvent voulu suggérer : « il a décidé d'écrire sur l'État ; une histoire lui est venue à l'esprit, un mythe peut-être (*fabula*) ; il a décidé de s'en servir pour rendre attrayante la *vérité* qu'il voulait communiquer à ses lecteurs.¹¹⁸ » L'inexistence de l'île d'Utopie n'implique donc pas une mise à distance de la réalité : bien au contraire, la fiction littéraire est envisagée par More comme un outil précieux au service d'un discours sur l'actualité.

En effet, comme l'a observé Pierre Macherey, lorsque Thomas More forge le mot *utopia*, il écarte un autre terme construit à partir d'un préfixe négatif qui était d'usage dans la langue grecque : *atopia*, qui « signifie littéralement ce qui est extraordinaire, étrange, insolite, extravagant, absurde, inconvenant¹¹⁹ », mot attribué par Calliclès à Socrate dans le *Gorgias* :

L'atopon, c'est ce qui est à la fois déraisonnable et impossible, ce qu'il ne faut pas envisager, sous peine de sombrer dans le délire [...]. Si More avait nommé (sa fiction) *Atopia* et non *Utopia*, il l'aurait implicitement présentée comme étant l'œuvre d'un fou, écartant définitivement du même coup la possibilité de lui reconnaître, si faible soit-elle, une quelconque crédibilité.¹²⁰

Ou-topia, donc et non *Atopia*. More tient d'ailleurs à prendre explicitement ses distances avec ces récits qui se déroulent sur les terres du merveilleux, comme le montre ce passage qui introduit la narration de Raphaël :

¹¹⁶ Thomas More, *Lettre à Pierre Gilles*, citée dans Carlo Ginzburg, *Nulle île n'est une île. Quatre regards sur la littérature anglaise*, Lagrasse, Verdier, 2005, pp. 27-28.

¹¹⁷ Carlo Ginzburg, *Nulle île n'est une île*, *op.cit.*, p. 28.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 29-30.

¹¹⁹ Pierre Macherey, *De l'utopie !*, *op.cit.*, p.57.

¹²⁰ *Ibid.*

C'est sur ces questions (les sages institutions qu'il a observées chez des peuples vivant en sociétés civilisées) que nous l'interrogeons le plus avidement et qu'il nous répondait le plus volontiers, sans s'attarder à nous décrire des monstres, qui sont tout ce qu'il y a de plus démodé. Des Scyllas et des Célènes et des Harpies voraces, et des Lestrygons cannibales et autres prodiges affreux du même genre, où n'en trouve-t-on pas ? Mais des hommes vivant en cités sagement réglées, voilà ce qu'on ne rencontre pas n'importe où¹²¹.

En commentant cet extrait, Simone Goyard-Fabre précise que More se moque ici de narrateurs tels que Sir John Mandeville qui connaissaient une grande popularité à l'époque moderne¹²². Utopie ne s'évade en effet jamais dans des contrées qui ignorent les règles de notre monde. Elle s'arrête avant le seuil du merveilleux. Si la fiction utopique inscrit son discours sur l'État dans un cadre réaliste, c'est pour repenser les liens entre le présent historique, avec son caractère de nécessité, et « ce qui n'est pas », le virtuel, l'imaginaire. Elle n'oppose pas ces deux réalités mais essaye d'instaurer un dialogue entre elles.

Cette tentative de repenser cette relation est visible dans la macro-structure du récit. En effet, le *libellus* de More se compose de deux parties (livre I et livre II). Ce n'est que dans la deuxième – qui a été écrite en premier¹²³ – que nous pouvons lire la fameuse description des lois et des mœurs des Utopiens. Le premier livre a été écrit à la suite d'une proposition d'Érasme qui, après avoir lu un manuscrit d'Utopie qui ne contenait que l'actuel second livre, lui a conseillé d'explicitier le contexte dans lequel il a été conçu. En combinant des événements historiques et des variations fictionnelles, More a alors ajouté un texte introductif, qui met en scène une rencontre avec un navigateur portugais (Raphaël Hythlodée) qui aurait accompagné Amerigo Vespucci dans ses trois derniers voyages : lors de sa dernière navigation, Vespucci aurait laissé un établissement sur la côte actuelle du Brésil, d'où Raphaël et ses compagnons auraient voyagé jusqu'à arriver en Utopie ; une fois revenu en Europe, Raphaël aurait raconté son expérience à Pierre Gilles, secrétaire de la ville d'Anvers et à Thomas More lui-même, lors d'une conversation advenue dans les Flandres. Après leur rencontre devant l'Église d'Anvers, les trois personnages auraient poursuivi leur conversation chez More, assis sur un banc de gazon dans le jardin, en causant des maux qui affligeaient l'Angleterre de l'époque des Tudors.

Démêlons cette pelote de réalité et fiction : tandis que Pierre Gilles et le je narrateur (Thomas More) sont des personnages réels, Raphaël Hythlodée est un personnage

¹²¹ Thomas More, *L'Utopie*, *op.cit.*, p 89.

¹²² Note de Simone Goyard-Fabre in Thomas More, *L'Utopie*, *op.cit.*, p. 89.

¹²³ Sur la genèse d'*Utopie* de More, voir André Prévost, « Introduction à l'édition de l'Utopie » in Thomas More, *L'Utopie*, traduit par André Prévost, Paris, Mame, 1978, p. XLI

fictionnel. Il est pourtant bien ancré dans un contexte historique précis : non seulement l'ambassade de More dans les Flandres au service de Henri VIII, qui eut lieu du 12 mai au septembre 1515¹²⁴, mais également les voyages d'Amerigo Vespucci, dont la seule excursion de Raphaël et de ses compagnons en Utopie est une invention de More. La conversation sur la situation de l'Angleterre, qui occupe la quasi-totalité du premier livre, reprend les discussions qui devaient concerner les humanistes anglais et fait un point sur les questions qui tracassaient ce pays sous les Tudors. Raphaël constitue donc une sorte de vecteur entre le premier livre, à dominante historique, et le deuxième, entièrement fictionnel : il voyage entre le présent, et l'absolument autre, une altérité non magique ni religieuse, qui a vocation à intégrer l'histoire. Par cette figure, qui agit en porte-parole du monde de la fiction, More revendique la nécessité de faire de la place dans la réalité à ce qui n'est pas mais qui pourrait être, à la possibilité fictionnelle qui donne à voir les failles du présent.

Le personnage de Raphaël est le plus significatif des expédients élaborés par More dans son réseau de va-et-vient entre sa réalité historique et l'île fictionnelle d'Utopie. On retrouve un autre exemple de cette stratégie de contamination dans l'introduction du *libellus* écrit en forme d'une lettre à Pierre Gilles. More joue ici le rôle d'un narrateur qui abdique au moment créatif de l'écriture pour se faire le médiateur fidèle et désintéressé de la parole de Raphaël. Il déclare, en effet, d'être « dispensé de tout effort d'invention et de composition », sa tâche consistant tout simplement à « consigner par écrit¹²⁵ » ce qu'il a entendu. Ce propos est renforcé par l'invocation de l'aide de Pierre Gilles afin de combler certaines lacunes du texte dues à la défaillance de sa mémoire, comme les coordonnées de l'île d'Utopie, ou la longueur exacte du pont d'Amaurote, qui aurait même fait l'objet d'une querelle avec son contemporain, l'humaniste anglais John Clement. Des personnages historiques sont donc encore convoqués pour situer un contenu fictionnel dans un contexte historique, non sans un effet d'ironie. Les motifs de la véridicité et de l'exactitude reviennent sans cesse dans toute la préface, espace inaugurale du récit, où l'écrivain établit un pacte narratif avec son destinataire : le lecteur d'*Utopie* doit lire le récit de Raphaël comme s'il avait une véritable validité historique. Ces marques d'objectivité, bien que fictives, contribuent au réalisme du texte mais, comme le remarque Louis Marin, « cet effet de réalité peut en l'occurrence jouer un rôle inverse, déréalisant¹²⁶ », sur une matière qui

¹²⁴ Thomas More, *L'Utopie*, *op.cit.*, pp. 83-85.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 74.

¹²⁶ Louis Marin, *Utopiques. Jeux d'espaces*, *op.cit.*, p. 61.

est d'emblée perçue comme fictive par le lecteur. Encore une fois, réalité et fiction sont prises dans un jeu qui, loin de les hiérarchiser et de les figer, vise à les contaminer et à inverser sans cesse leur rôle en accentuant le statut mitoyen de la représentation.

Si ces jeux narratifs établissent des liens explicites entre la réalité historique et l'île d'Utopie au sein du texte, il existe également toute une série de correspondances sous-jacentes au récit, qui enrichissent et complètent les premières. En effet, si More n'avait pas explicité dans le premier livre le contexte qui accompagne l'invention d'Utopie, l'Angleterre du début du XVI^{ème} siècle n'aurait pas été pour autant moins présente dans le récit. Cette sorte de paratexte qu'est le premier livre ne fait que rendre plus évident un rapport qui préexiste et qui est intrinsèque à *L'Utopie*. L'île décrite dans le second livre est un anti-monde, qui répond par les biais de l'imaginaire aux insuffisances du réel. Comme l'a observé Bronislaw Baczko, « imaginer une société idéale est aussi une manière de vivre les réalités de son temps » :

L'opposition utopie/réalité dérive de l'histoire et en fait partie. Cela non seulement en ce sens que toute utopie est produite, imaginée et rêvée dans un moment donné de l'Histoire, mais aussi et surtout parce que l'altérité sociale imaginée renvoie à des réalités historiques, du moins implicitement, ne serait-ce que par leur refus et leur dépassement¹²⁷.

Un réseau très complexe de rapports de symétrie inversée est tissé entre l'Angleterre de More et l'île d'Utopie. Le système économique et politique d'Utopie est une réponse aux inégalités sociales, à la corruption, au chômage qui affectaient l'Angleterre à son époque. En effet, suite à la guerre des Deux Roses, l'Angleterre s'apprête à sortir du régime féodal qui avait caractérisé son économie pendant des siècles. Ceci ne se réalise pas sans difficultés. D'une part, une foule de soldats mercenaires sans emploi, n'ayant d'autre choix pour survivre que le pillage, se déverse dans les campagnes. D'une autre part, le développement des manufactures de la laine dans les Flandres offre aux grands propriétaires la possibilité de s'enrichir considérablement. Ils exproprient alors les petits paysans des terrains communs en instituant les enclosures, des terres privées, encloses de haies ou de murs, destinées à protéger les troupeaux de moutons utiles à l'industrie de la laine. Si un nombre d'anciens paysans s'emploient dans les manufactures, la nouvelle économie marchande n'arrive pas à réabsorber le chômage. Les agriculteurs sans métier deviennent alors eux aussi vagabonds ou voleurs. Au lieu de réfléchir sur les causes de cette situation dramatique, le droit anglais se fait plus sévère contre le crime de vol, puni de

¹²⁷ Bronislaw Baczko, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 31.

mort. Raphaël Hythlodée débat longuement de ces problèmes dans le premier livre et les commente ainsi :

Votre peuple [les Anglais] et la plupart des autres me paraissent agir comme ces mauvais maîtres qui s'occupent à battre leurs élèves plutôt qu'à les instruire. On décrète contre le voleur des peines dures et terribles alors qu'on ferait mieux de lui chercher des moyens de vivre, afin que personne ne soit dans la cruelle nécessité de voler d'abord et ensuite d'être pendu¹²⁸.

Si le système anglais n'est pas adéquat, il faut alors chercher des modèles plus viables : dans son discours, Raphaël utilise souvent une stratégie argumentative qui consiste à opposer, face à l'un des problèmes socio-économiques dont il est question, un modèle vertueux. Les peuples rencontrés pendant ses périples offrent au voyageur un répertoire d'exemples qui montrent que les problèmes anglais et leurs solutions ne sont en aucune manière nécessaires : en effet, dans d'autres systèmes sociaux, les difficultés qui affligent l'Angleterre sont inexistantes ou bien elles sont réglées de toute autre manière. Les *exempla* greffés au discours de Raphaël immédiatement après avoir dénoncé, l'une après l'autre, les incohérences du système anglais, sont sans exception fictionnels : chez les Polytérîtes, peuple qui vit isolé dans les montagnes et qui ne s'occupe point d'étendre ses frontières, les voleurs ne sont pas punis par la mort, mais ils rendent l'objet dérobé et le remboursent et sont condamnés aux travaux forcés, ce qui a le mérite de rendre service à la communauté¹²⁹ ; les Achoriens, de leur côté, face aux difficultés rencontrées dans la gestion de leur territoire, demandent à leur roi de choisir entre ses deux royaumes, et « ce bon roi fut forcé de remettre son nouveau royaume à un de ses amis, qui fût chassé peu après, et de se contenter du premier¹³⁰ » ; enfin, le roi des Macariens « s'interdit par serment (...), de ne jamais tenir dans son trésor plus de mille pièces d'or »¹³¹. L'île d'Utopie, dont la description occupe tout le deuxième livre, n'est que le plus abouti et le plus complet de ces *exempla*. Sans rentrer dans les détails, le système économique utopien prend le contre-pied de l'Angleterre des Tudors. À chacun des problèmes mentionnés plus haut correspond une solution : les Utopiens ne connaissent pas la propriété privée, présentée dans le premier livre comme la cause de toutes les maux du pays ; ils punissent les crimes non par la mort mais par l'esclavage ; leur économie est essentiellement agricole ; puisque l'oisiveté n'existe pas, tout le monde travaille six heures par jour ; les

¹²⁸ Thomas More, *L'Utopie*, *op.cit.*, p. 95.

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 107-110

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 118-119.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 124-125.

contacts avec le monde extérieur sont réduits au minimum ; ils ont en horreur les guerres et, s'ils y sont obligés, ils embauchent des troupes de mercenaires, auxquelles ils interdisent le pillage. Utopie est en somme l'anti-Angleterre connue de Thomas More.

Au-delà des solutions politiques adoptées dans l'île, il est intéressant de réfléchir sur la manière dont le récit déconstruit et reconstruit la polarité réalité historique/fiction : en décrivant un pays imaginaire qui, par l'institution d'un modèle autre, évite les soucis qui accablent un ou plusieurs États historiques, More repense la hiérarchie qui subordonne la fiction à la réalité et prend au sérieux cette dernière en montrant qu'elle peut être bien plus raisonnable que la première. Ce procédé, qui consiste à inverser dans le domaine de la fiction (une fiction qui a toutes les marques du vraisemblable) une situation politique et socio-économique précise, relève d'un principe qui caractérise la littérature utopique et qu'Alexandre Cioranescu a nommé « le contre-pied¹³² ». Puisque les utopies sont construites à partir d'un « renversement de la réalité », il est donc toujours possible de retrouver en filigrane la réalité historique qui les a inspirés. Les liens entre l'espace imaginaire d'Utopie et l'Angleterre de l'époque de More se tissent alors sur deux niveaux distincts. Une partie de ces liens est horizontale. Dans la linéarité du récit, le réel et le fictionnel coexistent. Des personnages qui appartiennent à l'ordre du réel et à l'ordre du fictif peuvent se rencontrer, s'asseoir sur le même banc et discuter ensemble. Il en est de même pour les espaces évoqués dans le récit : un personnage peut aussi bien visiter un pays imaginaire (Utopie et les autres micro-utopies) que séjourner dans un État historique comme les Flandres l'Angleterre. Dans la géographie inventée par le *libellus* de More ces espaces cohabitent, sont atteignables par les mêmes mers et les mêmes Océans. Le second type de liens est vertical. L'île d'Utopie adhère à la réalité historique, comme le ferait une photographie qui inverse les zones d'ombre en zone de lumière sur une feuille blanche – l'espace du récit. Le réel est donc aux sources de la fiction littéraire et décelable derrière celle-ci. En effet, nous pouvons mettre en relation la plupart des structures ou des détails politiques, sociaux et économiques de la vie en Utopie avec les éléments correspondant dans l'Angleterre de More. Toutefois, puisque à une réalité positive en Utopie correspond une réalité négative anglaise, cette correspondance est toujours inversée : nous pouvons alors parler de juxtaposition entre réalité et fiction dans le premier cas et de transposition inversée dans le second.

¹³²Alexandre Cioranescu, *L'Avenir du passé*, op.cit., p. 44.

Corin Braga a observé que dans le système de correspondance entre réalité et fiction que l'utopie met en place, il est plus approprié de parler non pas de « réalité historique » tout court, mais d'*imago mundi* :

Si l'utopie n'est pas [...] une entité ontologique mais une entité épistémologique, l'objet qu'elle se propose de corriger est lui aussi une entité cognitive, une représentation mentale. Je vais appeler cette image du monde que l'utopiste prend comme repère *imago mundi* ou tout simplement *mundus*. Le travail utopique ne vise donc pas le monde historique réel, mais l'*imago* de ce monde dans la conscience de l'utopiste et de ses lecteurs¹³³.

Lorsque nous parlons de « réalité historique de l'auteur » nous ne pensons pas à une réalité absolue et objective, mais à une « réalité historique sensible », telle qu'elle est perçue, voire vécue par l'utopiste ; c'est donc la perception du présent de l'auteur qui engendre le monde utopique (*mundus inversus*)¹³⁴.

Cet usage d'une représentation sociale fictionnelle comme allégorie « inversée » de la réalité présente – vécue comme erronée par l'auteur – est au cœur d'un œuvre comme celui de Pasolini qui n'a jamais été, jusqu'à là, situé dans le sillage de la tradition utopique. Sa littérature et son cinéma sont pourtant hantés par cette même volonté de répudier le présent par le biais d'une représentation métaphorique qui fait émerger son autre absolu, refoulé dans l'espace-temps de l'impossible. Mais les analogies s'étendent sur les autres paradoxes qui caractérisent l'*Utopie* de More et, ainsi, tout ce genre littéraire.

1.2.2. IMAGE LITTÉRAIRE OU IDÉAL POLITIQUE ?

Pour ouvrir l'imaginaire du lecteur sur les mondes possibles, More doit convaincre que l'existant n'appartient pas au domaine du nécessaire et que l'enseignement de l'« encore inexistant » peut contribuer à le transformer. Selon une définition de Raymond Ruyer qui a trouvé un certain consensus auprès des théoriciens, l'utopie serait en effet « un exercice mental sur les possibles latéraux¹³⁵ ». Aborder l'utopie sous l'angle de la question du possible nécessite une réflexion préliminaire sur la mise en forme particulière que prend

¹³³ Corin Braga, « Utopie, eutopie, dystopie et anti-utopie », *Metabasis*, n°2, septembre 2006, p. 16. [En ligne] ; URL : http://www.metabasis.it/articoli/2/2_braga.pdf (Dernière consultation le 13 août 2016)

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Raymond Ruyer, *L'utopie et les utopies*, Saint-Pierre-de-Salerne, G. Montfort, 1988, p. 9.

cet « exercice ». À travers quelle forme Utopie rend-elle compte du royaume du possible ? Est-ce qu'une utopie est tout d'abord une *démonstration logique* ? Est-ce qu'elle n'est qu'un *panoramique* très précis sur un pays imaginaire décrit dans ses moindres détails comme s'il était réel ? Relève-t-elle du littéraire ou du politique ?

Bien que l'une des œuvres qui a le plus inspiré *Utopia* est sans aucun doute *La République* de Platon, l'originalité du *libellus* de More tient également de la mise à distance de cette référence immanquable dans l'horizon culturel des humanistes du XVI^{ème} siècle. Selon une partie de la critique, *La République*, bien que très présente dans l'œuvre de More, ne fonctionnerait point comme une utopie, ni *Utopia* ne suivrait le modèle formel platonicien. Leur différence fondamentale tiendrait de ceci, que si la première est essentiellement une démonstration logique qui avance selon le rythme de l'argumentation, la deuxième suit un procédé foncièrement descriptif. Là où Platon explique, More préfère montrer. Si le premier livre, comme nous l'avons vu, reprend la forme dialogique platonicienne et procède comme telle, le second livre, véritable récit utopique, contient une description, d'autant plus détaillée que la nature profondément autre du pays visité par Raphaël nécessite un traitement précis et ample.

Cette dernière partie descriptive n'est toutefois pas complètement dépourvue d'un potentiel démonstratif. Elle vise en effet à prouver, sous prétexte de se limiter à montrer, qu'un autre système social et politique est possible, sans sombrer dans les territoires incertains du non-sens. Comme nous l'avons vu, puisque les lois subversives d'Utopie sont plus raisonnables que celles du système en vigueur, le pays imaginaire apparaît comme l'alternative heureuse au présent. C'est à travers cet exemple vertueux que le système de valeurs triomphant dans un certain contexte historique et géographique est remis en question et montré comme étant voué à l'échec. C'est pourquoi Alexandre Cioranescu en voyant dans *L'Utopie* « un véhicule d'idées », affirme qu'elle possède « un arrière-pays idéologique¹³⁶ » dans le sens où la description utopique sous-tend une idéologie propre qui prend le contre-pied de l'idéologie dominante.

Maria Moneti Codignola s'est interrogée sur la double nature démonstrative et descriptive de l'utopie. Selon la philosophe, « l'utopie est ce genre littéraire-philosophique qui a comme contenu la narration ou la description d'un monde imaginaire, qui est présenté, de manière implicite ou explicite, de manière déontologique ou, pour le moins, optative.¹³⁷ » Elle précise ensuite que bien qu'une utopie « présente comme réel quelque

¹³⁶ Alexandre Cioranescu, *L'Avenir du passé*, op.cit., p. 21.

¹³⁷ Notre traduction : « ... quel genere letterario-filosofico che ha per contenuto il racconto o la descrizione di un mondo immaginario che viene, in modo implicito o esplicito, presentato in termini deontologici o almeno

chose qui est essentiellement imaginaire, son contenu est de pertinence philosophique », car elle aborde des questions relatives à la morale, à la religion, aux mœurs, aux rapports sociaux, à l'économie, à l'éducation. La question qui jaillit de ce raisonnement est donc : « pourquoi un tel contenu se cache derrière une forme narrative ou descriptive au lieu de s'exposer dans cette forme conceptuelle qui lui serait propre ?¹³⁸ » Sa réponse s'appuie sur la distinction posée par Leibniz entre possibilité logique et possibilité réelle. Si une possibilité réelle est soumise au principe de réalité, une possibilité logique a comme unique contrainte le principe de non-contradiction. Les utopies seraient alors des possibilités logiques car elles reposent sur un jeu d'imagination qui reste strictement cohérent et qui édifie un système rationnel. Cette étude stimulante est néanmoins problématique sous un aspect : *La République* de Platon ainsi que les divers traités sur la ville idéale, particulièrement nombreux au XVI^e siècle, semblent prouver qu'il est possible d'explorer la possibilité logique d'une cité-société alternative sous une forme conceptuelle, sans avoir recours à une forme littéraire. Nous avançons alors une autre hypothèse qui déplace cette interrogation sur le plan de la rhétorique : si More combine l'élément idéologique-conceptuel et l'élément descriptif-littéraire c'est parce qu'il parie sur la puissance de la représentation comme étant le moyen le plus efficace pour donner à voir ce qui n'est pas (encore).

More lui-même semble suggérer cette interprétation de son œuvre. Dans l'édition d'*Utopia* de 1516, préparée par Érasme qui avait rassemblé plusieurs matériaux introductifs, figure un poème écrit par « un neveu d'Hythlodée » :

Utopie, pour mon isolement par les anciens nommée
émule à présent de la platonicienne cité,
sur elle peut-être l'emportant – car ce qu'avec des lettres
elle dessina, moi seule je l'ai montrée
avec des hommes, des ressources et d'excellentes lois –
Eutopie, à bon droit, c'est le nom qu'on me doit¹³⁹.

L'île d'Utopie dépasserait la *République* platonicienne grâce à sa capacité de *montrer* (*praestiti*), ce que l'autre n'a dessiné que par les mots. Si ce poème fait partie de ces stratégies qui visent à créer un effet de réalité, il cache de fait une réflexion sur le choix de More de ne pas se limiter à la forme du traité en lui préférant un outil qui *donne à voir* l'état idéal (Eutopia) en s'appuyant sur la capacité visuelle et visionnaire des mots. Dans la

ottativi », in Maria Coneti Modignola, *Il paese che non c'è e i suoi abitanti*, op.cit., p. 348.

¹³⁸ Notre traduction : « Perché un tale contenuto si nasconde dietro una forma narrativo-descrittiva e non si espone nella forma concettuale che gli sarebbe propria ? », in Maria Coneti Modignola, *Ibid.*

¹³⁹ Cité par Carlo Ginzburg, *Nulle île n'est une île*, op.cit., p. 18.

lettre de Pierre Gilles, qui suit ce poème dans la même édition, on peut lire un autre éloge de la mimésis utopique :

Tous devraient la connaître [*Utopia*], plus même que la République de Platon. Elle est présentée, dépeinte et offerte au regards, par un homme d'une telle éloquence, qu'à chaque lecture, me semble-t-il, je la vois un peu mieux qu'au moment où, présent à la conversation avec More lui-même, j'entendais les paroles de Raphaël Hythlodée chaque fois que ces mêmes scènes s'offrent à mon regard telles qu'elles sont rendues par le pinceau de More [*Mori penicillo depicta*], je suis tellement touché qu'il n'est pas rare que je pense me trouver réellement en Utopie¹⁴⁰.

Comme l'a observé Carlo Ginzburg « mettre devant les yeux » est, selon la tradition rhétorique grecque le but de l'*ekphrasis* : à travers l'*enargeia* ou l'*evidentia in narratione*, des objets ou des événements absents sont évoqués pour transmettre au lecteur une sensation de réalité. Le choix de la forme de la description s'apparente donc à cette exigence de persuader à travers une représentation concrète. More lui-même, comme on l'a vu, a expliqué qu'il a choisi de parler de la « meilleure forme de République » en la montrant car cette stratégie discursive est « plus propre à insinuer la douceur de la vérité », affirmation qui évoque la conception de la vérité de la rhétorique ancienne¹⁴¹, qu'un humaniste comme Thomas More partageait sans doute.

Mais la dimension visuelle et concrète de l'utopie présente un autre aspect intéressant, par lequel elle s'apparente à un autre genre. Il s'agit de l'apologue qui réunit ces récits fictionnels à valeur didactique dont font partie la fable (More parle de *fabula* à propos de son récit utopique¹⁴²), le conte, mais surtout la parabole – forme que, comme nous le verrons, Pasolini utilise constamment dans ses œuvres. Utopie et apologue utilisent la fiction pour concrétiser et rendre plus accessible un contenu idéologique ; ce qui les rapproche, et qui fait dialoguer idéologie et description au sein de ces deux formes, est leur

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.20

¹⁴¹ « Nous pourrions résumer la différence entre notre conception de l'histoire et la conception classique en observant que, d'après celle-ci, la vérité historique dépendait de l'*evidentia* (mot par lequel Quintilien rendait *enargeia* en latin) ; non de l'évidence. La preuve que je n'exagère pas, on la peut trouver dans un remarquable passage de Quintilien (*Institutio oratoria*, IV, 2, 64-65). (« D'aucuns, cependant, jugent cette qualité parfois bel et bien pernicieuse, sous prétexte qu'il est des cas où il est souhaitable de voiler la vérité. Ce qui est ridicule ; car celui qui veut voiler expose le faux à la place du vrai, alors que, dans la narration, il doit travailler à donner à ce qu'il raconte l'apparence de la plus grande clarté possible »). En principe, cette analyse franche, et même cynique, aurait pu tout aussi bien s'appliquer aux historiens qu'aux hommes de loi. Car la relation étroite qui existait entre l'histoire et la rhétorique ne supposait pas que la réaction du public fût nécessairement le critère ultime de la vérité. Mais elle impliquait que la vérité fût avant toute chose affaire de persuasion et n'entretînt qu'un rapport marginal avec l'épreuve objective de la réalité », in Carlo Ginzburg, « Montrer et citer. La vérité de l'histoire », in *Le débat*, n° 56, septembre-octobre 1989, pp. 43-54.

¹⁴² Thomas More, *Lettre à Pierre Gilles*, cité par Carlo Ginzburg, *Nulle île n'est une île*, op.cit., pp. 27-28.

volonté commune de se présenter sous forme d'*exemplum* –, ce dernier étant un entre-deux sur la ligne qui relie la dimension du concept et la dimension de l'image. Le récit, ou dans le cas de l'utopie, l'*ekphrasis*, ont donc une valeur paradigmatique. À ce propos, Bacsko a parlé également d'« idée-image » :

Le terme « idée-image » auquel nous recourons souvent a pour seule ambition de mettre en relief ces particularités des représentations utopiques. Dans les utopies, plus ou moins imaginatives, plus ou moins savantes et théorisantes, le rêve social est toujours agencé et prémédité, mais le savoir est alimenté, sinon guidé par le rêve. Les utopies sont des relais où se font et se défont des rencontres et des amalgames, sinon des fusions impossibles de l'un et de l'autre. La représentation globale de la Cité autre est, certes, imaginée mais elle s'efforce pourtant de visualiser des principes et des valeurs parfois très abstraits qui fondent la Cité heureuse, juste et vertueuse. Le quotidien et son rituel sont, certes, imaginés ; mais en même temps, ils sont déduits de l'idée-image de la société globale, ainsi que des principes qui la régissent¹⁴³.

La notion d'idée-image enrichit celle d'*exemplum* en mettant en avant, non seulement la double nature descriptive et argumentative de l'utopie, mais également sa fonction de « relais » entre la dimension idéale des concepts et la réalité physique des images.

Toutes les formes qui, comme l'utopie ou la parabole, reposent sur ce double registre, conceptuel et représentatif, se prêtent à une double lecture. Miguel Abensour a distingué les « lectures réalistes » des « lectures allégoriques »¹⁴⁴ de *L'Utopie* de More. Alors que les premières insistent sur la dimension politique de l'œuvre, en négligeant la problématique de l'écriture, les secondes se concentrent d'avantage sur la question de la représentation (Abensour parle plus simplement d'« écriture »), en effaçant la question du politique. Les lectures réalistes prennent *Utopia* à la lettre et la réduisent à l'*ekphrasis* de la « meilleure forme de gouvernement », qui est interprétée selon les cas comme une œuvre d'inspiration chrétienne (Chambers¹⁴⁵) ou comme un texte précurseur du socialisme moderne destiné à subvertir le modèle capitaliste (Kautsky). Au contraire, les lectures allégoriques concentrent leur attention sur les dispositifs textuels, les jeux ironiques, les termes utopiques, en écrasant les questions posées par Utopie sur une dimension essentiellement formelle (Prévost¹⁴⁶)¹⁴⁷. On pourrait également parler de lectures politiques

¹⁴³ Bronislaw Bacsko, *Lumières de l'utopie*, op.cit., p. 33.

¹⁴⁴ Miguel Abensour, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Paris, Sens&Tonka, 2000, p. 25.

¹⁴⁵ Wilson Raymond Chambers, *Thomas More*, London, J. Cape, 1962.

¹⁴⁶ André Prévost, « Introduction à l'édition de l'Utopie » in Thomas More, *L'Utopie*, op.cit., p. CXXIII.

¹⁴⁷ Miguel Abensour, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, op.cit., p. 27.

et de lectures littéraires, les premières ne valorisant que la composante idéologique de l'utopie, les secondes s'intéressant, de manière exclusive ou presque, aux aspects liés à l'écriture. Ces deux termes permettent en effet de mettre en valeur la nature foncièrement double de ce lieu imaginaire qui fait dialoguer les nécessités d'un contenu politique avec les exigences littéraires de représentation visuelle, soumise aux seules contraintes de la création.

L'étude de la réalité et la fiction comme deux tensions opposées aboutissait, pour résumer le paradoxe du réel et du fictionnel au sein de l'utopie, à un schéma qui superposait deux espaces : l'île d'Utopie et la réalité historique de l'Angleterre, le premier étant relié par des correspondances verticales et horizontales au deuxième, à la fois source et ancrage du premier. Si on voulait reprendre ici ce même schéma, on pourrait dire que l'espace de l'*ekphrasis* utopique relève d'un système idéologique pensé par More en opposition à la situation politique dans laquelle il était impliqué. La représentation littéraire serait donc un masque d'une idéologie qui, par le biais de l'*ekphrasis* utopique, se fait espace. Toutefois, dans le premier schéma ainsi que dans le deuxième, il ne faut pas imaginer un rapport déterministe entre les deux dimensions du paradoxe. Le domaine de la représentation que More privilégie pour le contenu politique de son discours, par son essence même, échappe à tout programme rigide. Le récit se déroule selon son propre chemin, vers ses propres horizons. En effet, il subsiste toujours un écart entre les dimensions que More s'amuse à superposer ou à faire cohabiter. Autrement dit, l'*image* peut s'émanciper de l'*idée* et développer son propre chemin. Comment penser alors cette double nature de l'utopie, qui se veut un outil de réflexion politique, mais également un produit littéraire autonome ? Pour répondre à cette interrogation, Miguel Abensour propose de « penser ensemble la question de l'écriture et la question du politique ». À ses yeux en effet, « l'Utopie serait politique non parce ce qu'elle dit (propositions, thèses, thèmes) mais dans l'effectuation même de son dire »¹⁴⁸. Son ancrage dans le politique relèverait alors de sa capacité à penser le présent comme un accident et à faire donc place à une altérité subversive. En effet, si *Utopia* a un statut d'œuvre politique, les corrections et les solutions qu'elle apporte à une situation historique déterminée sont trop dépendantes de celle-ci pour que l'on puisse en tirer une véritable leçon politique ou idéologique. Et certainement cela n'a jamais été sa vocation. Pierre-François Moreau a répondu à ceux qui affirment que « personne ne voudrait vivre en Utopie », qu'Utopie et les autres pays qui s'inspirent de

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 29.

celle-ci « ne sont pas fait pour y vivre »¹⁴⁹. L'Utopie est une machine qui donne à penser en donnant à voir ou, pour reprendre la formule de Baczko, « dans le modèle idéal d'utopie, il s'agit de penser l'inimaginable, tout en imaginant l'impensable »¹⁵⁰. Cette démarche a une valeur politique en soi : accepter de regarder ce qu'il y a au-delà de la réalité permet en effet de comprendre en profondeur cette dernière et, surtout, de s'engager dans cette réflexion qui prélude à l'avènement de la possibilité utopique.

1.2.3. PROGRÈS OU TRADITION ?

Le troisième paradoxe de l'*Utopie* de More se situe sur un plan spatio-temporel. En effet, l'*optima republica* remplace l'idée d'un paradis céleste promis aux vertueux après la mort par une cité des Hommes qui réalise la justice sur terre. Cette île apparaît alors comme une vision d'avenir, un modèle laissé en héritage aux générations futures chargées de veiller à son accomplissement. Le *libellus* se termine en effet sur cette perspective :

Je reconnais bien volontiers qu'il y a dans la république utopienne bien des choses que je souhaiterais voir dans nos cités. Je le souhaite, plutôt que je ne l'espère¹⁵¹.

L'idée de souhait, qui s'oppose au sentiment plus velléitaire et passif de l'espoir, convoque inmanquablement la dimension d'un avenir vers lequel doit tendre l'humanité. La société décrite par le personnage de Raphaël devient donc l'horizon salubre pour un présent défaillant. Non seulement, comme nous l'avons vu, l'utopie est intimement liée à la question du millénarisme, mais l'interprétation qui en a souvent été donnée a contribué à la dépeindre comme le monde de demain, coupé aussi bien du présent que du passé. Il suffit de penser à une phrase célèbre de Lamartine qui affirmait que « les utopies ne sont souvent que des vérités prématurées » ou à l'aphorisme de Le Corbusier selon lequel « l'utopie n'est jamais rien d'autre que la réalité de demain et que la réalité n'est rien d'autre que l'utopie d'hier »¹⁵².

En réalité, chez More, la relation entre la spatio-temporalité de l'île d'Utopie et les mondes d'hier, d'aujourd'hui et de demain est plus complexe. Si d'une part, comme nous

¹⁴⁹ Pierre-François Moreau, *Le Récit utopique : droit naturel et roman de l'État*, PUF, 1982, p. 131.

¹⁵⁰ Bronislaw Baczko, *Lumières de l'utopie*, op.cit., p. 33.

¹⁵¹ Thomas More, *L'Utopie*, op.cit., p. 234.

¹⁵² Cité par Bronislaw Baczko, *Lumières de l'utopie*, op.cit., pp. 15-16.

l'avons montré, la réalité présente est partie intégrante de la construction utopique, d'autre part, elle est débitrice d'un passé lointain qui s'impose dans cette vision d'avenir. Jean Servier a très bien montré qu'il n'y aurait pas d'utopie sans « une volonté de retour aux structures immuables d'une cité traditionnelle » :

Les différentes utopies imaginées à l'aube de la réflexion sociologique présentent toutes des indéniables analogies avec la cité des civilisations traditionnelles ; elles en ont trouvé la rigide géométrie, les lois contraignantes que rien ne peut remettre en question puisqu'elles sont justes, c'est-à-dire conformes au Mythe. La cité radieuse, la Cité du Soleil, ignore les problèmes du siècle, est l'île enchantée miraculeusement préservée au bout de l'Océan, arche parfaite retrouvée au bout du rêve. Entourée de hautes murailles ou protégée par l'océan, elle représente, par-delà les systèmes économiques, une aspiration profonde, comme un rêve exprime les désirs et les angoisses d'un malade [...], une cité se dressant par-delà les eaux troubles du rêve comme une île au bout de l'océan, comme la Cité de l'Homme délivré de ses angoisses, au bout de la nuit¹⁵³.

En effet, si l'on pense à des représentations utopiques comme l'île de Thomas More, mais également à la Cité du Soleil de Tommaso Campanella ou à l'Icarie d'Étienne Cabet, la frugalité qui y règne, la structure économique essentiellement agricole, la simplicité des habitudes de vie, suggèrent moins l'idée d'un univers avancé du futur qu'un retour aux origines mythiques de la société humaine. Pour utiliser une catégorie qui, comme nous le verrons, est au cœur de l'utopie pasolinienne, le progrès politique ne coïncide pas avec le développement : la cité bienheureuse raconte un mouvement vers le bonheur qui ne va pas de pair avec la richesse, et ce que l'on appellerait aujourd'hui la croissance. Dans l'enceinte utopique, le progrès réactive la tradition et lui confère une autre dimension.

Mais cette question, essentiellement temporelle, est inséparable de celle de l'espace. En effet, de la même manière que passé et avenir, progrès et tradition, interagissent dans la temporalité utopique, des tensions aussi bien centripètes que centrifuges coexistent au sein de sa configuration spatiale. Le foyer de l'utopie, microcosme protégé par la mer ou enfermé entre des murailles impénétrables, se situe en effet en opposition dialectique avec le voyage, impulsion au dépassement permanent de toute frontière géographique. Cette polarité, représentative du troisième paradoxe de l'utopie, se retrouve métaphoriquement dans les figures d'Hestia et d'Hermès, auxquelles Jean-Pierre Vernant a consacré un chapitre dans son célèbre ouvrage *Mythe et pensée chez*

¹⁵³ Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 28-29.

les Grecs¹⁵⁴.

Comme l'a expliqué l'helléniste, sur la base de la grande statue de Zeus à Olympie, Phidias avait représenté douze divinités, groupées deux à deux – l'une féminine, l'autre masculine – s'ordonnant en six couples. Le couple d'Hermès et d'Hestia est le seul à ne pas afficher des liens clairs, ces divinités n'étant ni époux, ni mère et fils, ni protecteur et protégé. L'*Hymne homérique à Hestia* les présente comme étant liés par des sentiments d'amitié mutuelle et surtout comme deux habitants des « belles demeures des hommes qui vivent à la surface de la terre¹⁵⁵ ». Ces figures ont donc en commun de fréquenter, plus que les autres, le territoire des hommes, bien que leur rapport avec celui-ci soit très différent. Hestia habite et protège l'espace domestique : l'*oikos*, « le foyer circulaire », « le nombril qui enracine la maison dans la terre ». « Symbole et gage de fixité, d'immutabilité, de permanence¹⁵⁶ », la déesse de l'espace domestique rejette les unions conjugales, incompatibles avec son statut de vierge. Jean-Pierre Vernant explique ainsi comment le rôle de « garant de la dynastie paternelle » et le rôle de « mère procréatrice » s'entrelacent dans cette figure :

Comme elle confère à la maison le centre qui la fixe dans l'étendue, Hestia assure au groupe domestique sa pérennité dans le temps : c'est par Hestia que la lignée se perpétue et se maintient semblable à elle-même, comme si à chaque génération nouvelle, c'était directement du foyer que naissent les enfants légitimes de la maison. Chez la déesse du foyer, la fonction de fécondité, dissociées des relations sexuelles – lesquelles supposent, dans un système exogamique, des relations entre familles différentes – peut se présenter comme la prolongation indéfinie, à travers la fille, de la lignée paternelle, sans qu'il soit besoin pour la procréation d'une femme « étrangère »¹⁵⁷.

Il existe donc deux représentations concurrentes de cette déesse : « la femme en tant que fille vierge » et la femme comme « puissance procréatrice, réservoir de vie »¹⁵⁸. Dans un cas et dans l'autre elle garantit la stabilité du foyer, compris comme centre de la maison ; plus tard, par extension, elle sera également associée au « foyer commun, centre de l'État et symbole de l'unité des citoyens » et à la « thésaurisation ».

¹⁵⁴ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Éditions La Découverte, 1996, pp. 155-201.

¹⁵⁵ Homère, *Hymne Homérique à Hestia*, in Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, op.cit., p. 156.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 157.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 164.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 175

Alors qu'Hestia protège « le dedans, le clos, le fixe, le repli du groupe humain sur lui-même », Hermès, l'autre figure de ce couple divin, incarne l'ouverture à l'altérité. Divinité messagère, lui-même « voyageur qui vient de loin, et qui déjà s'apprête au départ », il règne sur l'étendue du voyageur et sera adopté par les Grecs comme dieu du commerce. Hermès veille en effet sur les troupeaux qui, comme l'explique Vernant, est la « première forme de richesse qui au lieu de demeurer fixe, est susceptible de s'accroître ou, au contraire, de diminuer »¹⁵⁹. Cette divinité représente donc le mouvement, les échanges, les transitions et la tension vers le dépassement.

À une première vue, l'utopie de More semble se ranger plutôt du côté d'Hestia, protectrice « des valeurs spatiales attachées à un centre, immobile et clos sur lui-même »¹⁶⁰. Il s'agit en effet d'un espace clos et autonome, avec une identité très forte, où les échanges avec l'extérieur sont réduits au minimum : un *oikos* protégé et stable dans le temps. Son territoire porte les marques de cette tendance centripète. En effet, Utopie n'a pas toujours été une île. Comme le raconte Raphaël Hythlodée, après avoir vaincu les habitants de la péninsule d'Abraxa, son fondateur Utopus a coupé « un isthme de quinze milles qui rattachait la terre au continent »¹⁶¹ pour isoler le pays du reste du monde. C'est par ce geste fondateur qu'Abraxa se transforme en Utopie, en l'honneur de son premier roi. À partir de ce moment, elle sera préservée de l'influence de l'extérieur. En la protégeant des fluctuations de l'Histoire, sa dimension insulaire lui assure ainsi une stabilité qui peut se perpétuer tout au long des siècles. Dans la perspective de More, Utopie est « le plus heureux de tous les États »¹⁶² car son organisation vertueuse ne laisse rien au hasard et prévient tout besoin pour le bien collectif, concept qui, fixé une fois pour toutes, n'est plus susceptible d'être remis en question.

Le modèle social adopté par les Utopiens, comme l'a observé Simone Goyard-Fabre, est le couvent bénédictin¹⁶³, huis clos en rupture avec l'Histoire. Il n'est pas difficile d'étayer cette thèse. En effet, non seulement le système étatique utopien structure d'heure en heure la vie de ses habitants, tout comme la règle de Saint Benoît organise la vie dans le monastère, mais il valorise le travail manuel, avec une prédilection pour l'agriculture, ainsi que le temps à consacrer à la lecture et à l'instruction :

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 189.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Thomas More, *L'Utopie*, *op.cit.*, p. 138.

¹⁶² *Ibid.*, p. 228.

¹⁶³ Note de Simone Goyard-Fabre in Thomas More, *L'Utopie*, *op.cit.*, p. 147.

Une seule industrie leur est commune à tous, hommes et femmes, c'est l'agriculture, que personne ne peut ignorer [...]. Le jour solaire y est divisé en vingt-quatre heures d'égale durée dont six sont consacrées au travail : trois avant le repas de midi, suivies de deux heures de repos, puis de trois autres heures de travail terminées par le repas du soir. À la huitième heure, qu'ils comptent à partir de midi, ils vont se coucher et accordent huit heures au sommeil. Chacun est libre d'occuper à sa guise les heures comprises entre le travail, le sommeil et les repas – non pour les gâcher dans les excès et la paresse, mais afin que tous, libérés de leur métier, puissent s'adonner à quelques occupation de leur choix. La plupart consacrent ces heures de loisirs à l'étude. Chaque jour en effet des leçons accessibles à tous ont lieu avant le début du jour [...]¹⁶⁴.

En Utopie on retrouve, en outre, l'imposition d'un code vestimentaire, qui est le même pour toute la communauté :

un simple vêtement de cuir [...]. Pour paraître en public ils portent par-dessus une sorte de caban qui couvre les vêtements plus grossiers. Ces cabans ont partout dans l'île une seule et même couleur, celle de la laine naturelle¹⁶⁵.

Comme dans un monastère, dans l'enceinte maritime de l'île, le temps suit toujours un même rythme qui repose sur un système de valeurs communes, propre à ce territoire et à nul autre. Par son adhésion à la vie collective, chaque individu assure la permanence dans le temps de l'État et contribue à défendre une identité qui dépend d'un système de règles parfaitement défini. Comme nous l'avons vu dans le premier paradoxe, cette organisation se fonde, sur une transmutation des principes qui dominent l'espace historique refusé par Utopie. Toute contamination avec un autre ordre gouvernemental menacerait en effet l'ordre fragile de l'espace *intra-muros*. Bien que, dans le couvent bénédictin comme dans île visité par Raphaël, les relations avec l'extérieur ne soient pas interdites, le fonctionnement régulier de la communauté repose essentiellement sur le principe de l'autarcie.

Il pourrait alors paraître invraisemblable que *l'Utopie* soit née, au contraire, sous le signe d'Hermès, dieu du dépassement et des étendues ouvertes. En effet, la littérature utopique, dont le livre de More est le texte fondateur, entretient des liens profonds avec la littérature de voyage, la première pouvant même être considérée comme un sous-genre de la seconde. L'*Utopie* ne peut se concevoir en dehors du contexte historique dans lequel elle a été pensée, à savoir l'époque des grandes navigations. Comme l'observe Friedrich

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 147-149.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 153.

Wolfzettel, la découverte du Nouveau Monde eut un impact très fort sur la sensibilité et la *Weltanschauung*, du moins des classes sociales cultivées de l'époque¹⁶⁶. Montaigne, l'un des témoins les plus attentifs de cet élargissement de l'horizon géographique de l'homme occidental, constatait à cette époque, dans l'un de ses essais, que son monde venait « d'en trouver un autre », complètement « neuf »¹⁶⁷. L'ailleurs fait plus que jamais irruption dans l'imaginaire européen. More, de son côté, était directement touché par cette vague d'expéditions. En 1517, son beau frère John Rastell, partit à la recherche du passage Nord-Ouest, ce qui aurait dû aboutir à la fondation de plusieurs établissements dans la région de la Nouvelle-Écosse, découverte en 1496 par John Cabot, si la mission n'avait pas échoué¹⁶⁸. Mais au-delà des événements biographiques, les récits des voyages de l'époque étaient très connus en Europe dans la période de l'écriture de *l'Utopie*. Il suffit de penser à la célèbre lettre de Christophe Colomb à François I^{er}, qui circulait en France, en Angleterre, en Allemagne à partir de 1493, à la lettre d'Amerigo Vespucci, *Mondus Novus*, qui parut à Paris entre 1503 et 1504 et aux *Quattuor Navigationes* de ce dernier, que More connaissait dans la version imprimée en 1507 à Saint Dié, en annexe à la cosmographie de Martin Waldseemüller¹⁶⁹. Le personnage de Raphaël est une émanation de ces transformations historiques et géographiques et du changement de mentalité à la Renaissance.

Mais ce n'est pas le seul contexte historique d'*Utopie* qui justifie sa parenté avec le récit viatique. L'œuvre fondatrice de la littérature utopique emprunte à la relation de voyage sa forme et ses structures. En effet, la narration de Raphaël, derrière laquelle se cache More lui-même, répond aux trois questions qui définissent, selon Alain Guyot, les préoccupations de la littérature de voyage : « comment faire voir », « comment ordonner », « comment faire voir un tel objet à qui ne l'a jamais vu¹⁷⁰ ». En effet, non seulement, comme nous l'avons montré, More insiste sur la puissance visuelle de sa forme littéraire, mais son récit est une vision méthodique racontée à un étranger qui n'a pas connu l'île d'Utopie. La littérature utopique utilise une stratégie typique du récit de voyage pour mettre devant les yeux du lecteur l'espace géographique qu'elle souhaite faire connaître : elle institue sans cesse une comparaison entre le *là-bas* et l'ici. Le point de vue externe du

¹⁶⁶ Friedrich Wolfzettel, *Le Discours du voyageur. Pour une histoire littéraire du récit de voyage en France, du Moyen âge au XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1996, p. 35.

¹⁶⁷ Michel de Montaigne, *Les Essais*, III, « Des coches », Paris, PUF, 1965, p. 908.

¹⁶⁸ Note de Simone Goyard-Fabre in Thomas More, *L'Utopie*, op.cit., p. 155.

¹⁶⁹ Friedrich Wolfzettel, *Le Discours du voyageur*, op.cit., p. 37.

¹⁷⁰ Alain Guyot, *Analogie et récit de voyage. Voir, mesurer, interpréter le monde*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 30.

lecteur oriente le discours du narrateur qui n'oublie jamais qu'il écrit pour un public qui ne connaît pas le lieu raconté. Si le récit de voyage « pose l'altérité comme le contraire du domestique¹⁷¹ », pour reprendre les mots de François Hartog, l'utopie invente un monde en renversant le quotidien de l'auteur et ne manque jamais l'occasion de faire valoir cette différence au lecteur incrédule. Pour ne citer qu'un exemple, dans le passage où Raphaël décrit la valeur que les Utopiens accordent aux métaux précieux, il tourne en dérision, indirectement, l'attachement à la richesse des contemporains de More :

Eux-mêmes ne font aucun usage de la monnaie. Cet or et cet argent, ils le conservent chez eux sans leur attacher plus de valeur que n'en comporte leur nature propre. Et qui ne voit qu'elle est bien inférieure à celle du fer, sans lequel les mortels ne pourraient vivre, pas plus qu'ils ne sauraient se passer de l'eau ou du feu, alors que tout au contraire la nature n'a attaché à l'or et à l'argent aucune propriété qui nous serait précieuse si la sottise des hommes n'ajoutait du prix à ce qui est rare¹⁷² ?

Dans la littérature utopique, la surprise et l'admiration que le récit est censé susciter chez le lecteur est, bien entendu, un jeu fictionnel : aussi bien ce dernier que le narrateur sont conscients que l'île d'Utopie n'existe que dans l'espace de l'imagination mais, à l'instar du récit viatique, l'effet que l'on veut produire est une prise de distance par rapport aux normes et valeurs habituelles qui, une fois isolées de leur contexte historiques, apparaissent comme absurdes et insensées.

L'utopie hérite d'un dernier aspect de la littérature du voyage : la présence de la figure du navigateur qui relate le récit utopique. Le dispositif créé par More prévoit la présence d'un personnage errant qui dans ses explorations aurait fait l'expérience de l'altérité absolue. Quand bien même ce personnage serait absent de la narration, la polarité représentée par Hermès, est garantie par le déplacement imaginaire d'une autre figure vagabonde qui se cache dans le texte : l'utopiste lui-même, dont la figure du voyageur est une mise en abyme. En effet, à travers l'écriture utopique, il se décentre par rapport à sa propre réalité pour donner vie à un univers autre en opposition avec sa terre natale. Par sa traversée mentale d'un pays imaginaire, le narrateur utopique, qu'il endosse ou non l'habit du voyageur, incarne le substrat nomade de l'utopie. Comme l'a observé Maria Modignola Coneti, la littérature utopique partage avec la littérature viatique sa « charge

¹⁷¹ François Hartog, *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 249-250.

¹⁷² Thomas More, *L'Utopie*, op.cit., p. 165.

désidéologisante¹⁷³ ». En effet, ces récits montrent que d'autres sociétés humaines sont possibles, avec des institutions et des organisations complètement différentes des nôtres. En outre, ils donnent à voir notre monde à travers un regard étranger. Dans les deux cas, comme l'affirme la philosophe, « que l'on regarde les autres ou que l'on soit regardé, l'effet de la confrontation est la dissolution de l'illusion idéologique qui pose nous-mêmes au centre, les autres aux marges¹⁷⁴ ».

Bien que la représentation utopique choisisse comme objet un système isolé, toujours identique à soi-même, stable et autocratique, ce dernier n'est qu'un élément d'un dispositif plus complexe. Le genre viatique, dans lequel *Utopia* s'inscrit, fait dialoguer le nouveau monde découvert par le voyageur et l'univers du lecteur, destinataire du récit. Les détracteurs de l'utopie, qui accusent cette dernière de préconiser un système totalitaire comme meilleur des mondes, négligent la dynamique d'aller-retour que le récit de voyage met en place. La traversée imaginaire d'un espace autre permet en effet d'apporter un regard différent sur le quotidien qui se trouve ainsi privé de son statut de nécessité. Ce n'est pas à l'intérieur de l'île d'Utopie qu'il faut chercher la remise en question de la norme, mais dans la dialectique qu'elle établit avec l'époque de l'utopiste. C'est dans ce mouvement de va-et-vient entre le présent de l'écrivain et l'« écart absolu » du pays de Nulle-Part que le centre stable et permanent de l'utopie, défendu par Hestia, construit une invitation au voyage sous l'égide du mouvement incessant incarné par Hermès.

1.3. TOUT CONTRE, CONTRE TOUT : LA CONTRE-UTOPIE SADIENNE

La nature paradoxale, critique, subversive, de *L'Utopie* de Thomas More a souvent été négligée au profit de lectures littérales qui ont accordé moins d'attention au dispositif qu'il a su inventer qu'au système politique et social décrit par Raphaël Hythlodée. Si More met en rapport dialectique un monde idéal et un pays de nulle part, c'est parce que ces deux pôles ne sont pas séparables : l'eu-topie peut être telle car elle est également une ou-topie, à savoir un lieu imaginaire, un espace littéraire. Mais c'est à travers cet espace imaginaire que le littéraire agit sur le politique et il y insuffle sa veine contestataire. Les interprètes de l'utopie qui n'ont pas tenu compte de son caractère polyvalent et ambigu ont

¹⁷³ Maria Modignola Coneti, *Il paese che non c'è e i suoi abitanti*, op.cit., p. 354.

¹⁷⁴ Notre traduction. *Ibid.*

vu en elle la concrétisation d'un désir tyrannique d'ordre et de fixité, ainsi qu'une attaque à la liberté individuelle qui serait écrasée par le poids d'une collectivité normative et autoritaire.

Si, d'un côté, le *libellus* de More a initié la tradition littéraire de l'utopie, en faisant proliférer les représentations d'organisations politiques vertueuses, d'un autre côté, il a suscité des réactions critiques et des contre-modèles qui, au siècle dernier, prendront le nom de dystopies. Avant de nous attarder sur ces dernières, nous nous arrêterons sur une forme particulière d'utopie qui, entre le XVIIIème et le XIXème siècle, trouve sa manifestation la plus extrême dans les romans du Marquis de Sade. À ce modèle correspondraient des utopies qui mettent les passions de l'individu au centre de la réflexion sur la société, non pour les réduire à cette dernière, mais pour tenter une conciliation souvent impossible entre le bien commun et les intérêts individuels.

Bien que nous considérions ces représentations comme des utopies à part entière, nous utilisons le terme de « contre-utopies » pour les distinguer aussi bien des dystopies que de ces utopies qui ont donné à voir des États soi-disant idéaux où le sujet était au service des besoins de la communauté. Les contre-utopies contestent en effet l'association de l'« habitat rêvé » à ce lieu vertueux, chaste et sobre du modèle inauguré par More. Elles remettent en cause la notion même de vertu, en renversant l'acception que leur époque en donnait, pour ramener la question de la liberté des passions humaines au centre de la problématique de l'utopie.

L'ambivalence de la préposition *contre* nous porte à choisir la définition de « contre-utopie » parmi les différentes possibilités offertes par la vaste étendue du vocabulaire utopique : en effet, ce préfixe peut aussi bien désigner une opposition qu'une proximité, comme dans la boutade de Sacha Guitry : « Je l'ai dit, je le dis, et je le répète : les femmes, je suis contre, tout contre. » De la même manière, la contre-utopie s'insurge contre les pays idylliques de nulle part mais, puisqu'elle emprunte à la tradition utopique ses métaphores, ses figures et ses stratégies narratives, elle se développe néanmoins « tout contre » ce genre littéraire. *Contre, tout contre* l'utopie, ces représentations ne réagissent pas uniquement à cette dernière mais elles prennent position *contre tout* pouvoir institutionnalisé : à travers la subversion de la structure sociétale parfaite des utopistes, les contre-utopistes opèrent une démystification radicale des principes qui régissent l'organisation étatique et rêvent d'une *topie* autre qui garantirait une liberté sans limites de l'individu.

1.3.1. DES UTOPIES COLLECTIVES AUX UTOPIES DU DÉSIR

Une des modalités pour opérer cette remise en question de l'institution sociale consiste à remplacer les valeurs fondatrices de l'ordre politique par la seule loi du désir. Parmi ses nombreuses déclinaisons, nous nous concentrerons ainsi sur une forme particulière de contre-utopie que nous appelons « utopie du désir ». Anna Maria Moneti Codignola distingue les « utopies morales » des « utopies hédonistes ». La philosophe met ainsi le doigt sur une question cruciale : le rapport qu'une organisation sociale qui se veut la meilleure entretient avec le désir, ce dernier étant depuis le livre de la *Genèse*, la plus grave menace à la stabilité de l'*hortus conclusus* utopique. *Utopia* de Thomas More aurait inauguré à la fois l'histoire de l'utopie tout court et celle des utopies morales, ce qui en fait la forme la plus répandue, voire l'utopie par excellence. Ainsi, les utopies ont souvent été définies comme des représentations d'une société où l'individu est entièrement soumis à un ordre préétabli, ce qui implique, pour reprendre Éric Letonturier, qui détourne l'expression de Rimbaud, un « règlement de tous les sens¹⁷⁵ ».

À l'instar du *libellus* de Thomas More, les utopies morales donnent donc à voir, selon Moneti Codignola, un monde humain réorganisé autour d'un principe éthique comme la justice, l'égalité, ou la vertu¹⁷⁶. Ce sont des sociétés avec très peu de désirs et des besoins faciles à satisfaire, fondées sur des mœurs sobres et une économie élémentaire, où il n'y a pas beaucoup de place pour la paresse et l'inactivité ; ce sont des espaces géométriques où rien n'est laissé au hasard ; ce sont surtout des modèles sociaux où le désir de l'individu s'efface derrière les exigences de la collectivité. Les utopies morales sont donc tout d'abord des *utopies collectives* où le bonheur est toujours le « bonheur de l'État, celui des individus étant conçu comme un sous-produit¹⁷⁷ ».

À l'inverse des utopies morales, les « utopies hédonistes », que nous préférons appeler *utopies du désir*¹⁷⁸, déplacent la question du bonheur de la collectivité vers l'individu. Plus rares, du fait de leur incompatibilité avec les utopies morales, la critique

¹⁷⁵ Éric Letonturier (2016), « L'utopie ou le règlement de tous les sens », *Hermès, la revue*, n°74, 2016, pp. 200-208.

¹⁷⁶ Anna Maria Moneti Codignola, *Il paese che non c'è e i suoi abitanti*, op.cit., p.382.

¹⁷⁷ Alexandre Cioranescu, *L'Avenir de passé*, op.cit., p. 32.

¹⁷⁸ Le mot « hédonisme » et ses divers dérivés sont très présents dans la réflexion pasolinienne des années soixante-dix. Le cinéaste les utilise pour définir la société de consommation : c'est pourquoi nous préférons parler d'utopie du désir pour distinguer ces deux concepts que l'on mettra en relation dans les prochains chapitres.

les exclut souvent de la tradition utopique. Si les premières ne se posent pas le problème du désir individuel mais visent plutôt à créer un cadre parfaitement organisé, reposant sur l'illusion que n'importe quel sujet serait heureux dans une société vertueuse, les deuxièmes s'emparent du raisonnement inverse : à quoi ressemblerait une société dans laquelle les désirs de l'individu seraient entièrement satisfaits ? La cité utopique se constitue alors à partir des passions du sujet qui devient le centre du questionnement utopique. Autrement dit, les utopies du désir, comme l'affirme Modignola Coneti, se donnent un double défi : la possibilité d'un désir sans renonciation et la possibilité de satisfaire toutes sortes de passions¹⁷⁹. Elles se présentent, par ailleurs, comme une mise en abyme du désir : « elle désire un monde de sujets désirants et satisfait dans leur désir¹⁸⁰ ».

La devise des utopies du désir pourrait être ce passage tiré d'*Histoire de Juliette ou les prospérités du vice* de Sade :

Rien n'est plus en contradiction avec l'intérêt général que l'intérêt particulier et rien n'est en même temps plus juste que l'intérêt particulier. Donc rien de moins juste que la loi qui sacrifie tous les intérêts particuliers à l'intérêt général¹⁸¹.

Si, dans les utopies morales, le désir de l'individu se réduit entièrement aux besoins de la société, certaines utopies du désir vont jusqu'à instrumentaliser l'« intérêt général » au profit de l'« intérêt particulier ».

Deux exemples peuvent être éclairants à ce sujet. La question convoquée dans l'un comme dans l'autre est celle du crime et de son châtement : dans *Civitas solis* (« La Cité du Soleil ») de Tommaso Campanella, que l'on peut inscrire dans les utopies morales à l'instar d'*Utopia* de More, les habitants de la Cité du Soleil, les Solariens, ont très peu de lois, toutes écrites sur une table en cuivre aux portes du temple de la ville¹⁸². Cette parcimonie juridique s'explique par l'intériorisation de la part des citoyens des normes de la cité, comme on peut le comprendre par ailleurs par le rituel mis en place pour les exécutions capitales réservées aux assassins :

La Cité toute entière se lamente et prie Dieu de s'apaiser car les Solariens regardent comme

¹⁷⁹ Anna Maria Moneti Codignola, *Il paese che non c'è e i suoi abitanti*, op.cit., p. 396.

¹⁸⁰ Notre traduction : « L'utopia è già la realizzazione immaginaria di un desiderio. L'utopia edonistica mette anche in scena il desiderio : essa desidera un mondo di soggetti desideranti e appagati nel loro desiderio. » in Anna Maria Moneti Codignola, *Il paese che non c'è e i suoi abitanti*, op.cit., p. 390.

¹⁸¹ Sade, *Histoire de Juliette ou les prospérité du vice*, in Œuvres complètes, vol. III, (dir. Michel Delon), Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1998, p. 835.

¹⁸² Notre traduction. Tommaso Campanella, *La Città del Sole*, Roma, Newton Compton Editori, 2012.

une marque de sa colère l'obligation où ils se retrouvent de retrancher un membre gangrené de la république. D'ailleurs la sentence ne s'exécute que lorsque, par des raisonnements convaincants, ils ont persuadé au coupable qu'il est nécessaire qu'il meure et qu'ils l'ont amené au point de désirer lui-même l'exécution de sa sentence¹⁸³.

La Cité a tellement d'emprise sur le citoyen qu'elle peut arriver jusqu'à lui faire désirer sa propre mort pour purifier la république d'un « membre gangrené ». La loi commune est ainsi d'autant plus autoritaire qu'elle ne se limite pas à contraindre de l'extérieur, mais elle pénètre dans l'individu jusqu'aux seuils les plus intimes : ceux où il est maître de son désir. C'est dans ces interstices secrets que, manipulé par la voix de la cité, le sujet prend la résolution de se positionner du côté du « bien commun » contre son propre instinct de survie.

Un exemple qui va dans un sens complètement opposé voit comme protagoniste un des libertins des romans de Sade : le président de Curval. Dans les *Cent vingt journées de Sodome*, il s'amuse à raconter à ses compagnons de débauche comme il a utilisé son rôle public de juge pour satisfaire son propre plaisir. L'injustice des sentences provoquant chez lui un « chatouillement voluptueux¹⁸⁴ », il a plusieurs fois condamné des innocents pour son seul plaisir, en intensifiant sa jouissance par d'atroces mises en scène, comme celle qu'il crée pour un portefaix et sa famille. Attiré par la fille de cet homme et n'ayant pas réussi à convaincre son père de la lui livrer, Curval arrive par la ruse et la corruption à le faire condamner à mort. L'exécution du portefaix lui offre alors l'occasion de combiner ses plaisirs pervers :

Le scélérat, qui savait l'heure positive de l'exécution, prit ce moment-là pour dépuceler la petite-fille dans les bras de sa mère, et tout fut arrangé avec tant d'adresse et de précision que le scélérat déchargeait dans le cul de la fille au moment où le père expirait. Dès que son affaire fut faite : « Venez voir, dit-il à ses deux princesses en ouvrant une fenêtre sur la place, venez voir comme je vous ai tenu parole. » Et les malheureuses virent, l'une son père, l'autre son mari, expirant sous le fer du bourreau¹⁸⁵.

À travers le personnage du président Curval, Sade subvertit la figure du juge, et par là, le rôle de la loi. Puisque elle nie l'ordre du désir, en soumettant le sujet à des normes froides et abstraites, la soi-disant justice devient selon le Marquis, la plus cruelles des atteintes à la nature humaine et à ses passions.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Sade, *Les Cent-vingt journées de Sodome*, Paris, Éditions 10/18, coll. « domaine français », 1975, p. 179.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 32.

L'épisode du portefaix est un condensé des aspects centraux de la pensée de Sade, dont l'œuvre se livre à la représentation d'une contre-utopie dans laquelle nulle loi en dehors de celle de la jouissance n'est acceptée par les libertins, maîtres penseurs d'un empire des passions. Les romans de Sade sont le témoignage le plus radical d'une expérience d'écriture qui subvertit le postulat de fond de l'utopie morale : le bonheur collectif. Ce principe est remplacé ainsi par une anthropologie qui donne libre voie aux désirs les plus irréductibles et inassimilables. Concentrons-nous, alors, sur la manière dont ce postulat de fond de la contre-utopie sadienne prend forme dans ses représentations littéraires.

1.3.2. CONTRE-UTOPIES SADIENNES

Dans la littérature à cheval entre le XVIII et le XIX siècle, on ne trouve pas d'inversion plus extrême des valeurs de cette époque, de contestation plus obstinée de ses lois, de négation plus démesurée de toute philanthropie et anthropocentrisme, que l'œuvre du Marquis de Sade. Il y a, chez Sade, non seulement un discours à rebrousse-poil sur l'Homme, mais également une mise en récit et donc une mise en espace d'une pensée contestataire, caractéristiques essentielles de toute représentation utopique. Ce contre quoi Sade se révolte dans tout son œuvre est l'assujettissement du désir aux lois juridiques et aux normes sociales. Sa littérature répond alors à la question paradoxale des utopies du désir : à quoi ressemblerait un groupe humain dont les règles se fonderaient sur la primauté des passions ?

Le Marquis se penche sur ce questionnement sans fin pendant son incarcération, à Vincennes et, à partir de 1784, à la Bastille. Sa réclusion l'amène à s'évader par l'imagination dans des terres lointaines. Grâce à deux inventaires de ses biens dans les deux prisons, nous savons en effet qu'il s'était procuré divers récits de voyageurs, dont le *Voyages de Monsieur de Bougainville* et les *Voyages du capitaine Cook* ne sont que les plus connues¹⁸⁶. En effet, à cette époque, l'écriture est pour lui un instrument d'investigation du « cœur humain¹⁸⁷ » et, comme il le précise dans l'*Idée sur les romans*,

¹⁸⁶ Archives municipales de Reims. Manuscrits de la collection P. Tarbé, carton XVIII, pièce 228 ; Bibliothèque de l'Arsenal, Archives de la Bastille, ms. 12456, f.os 793-794. Cité par Gilbert Lely dans *Vie du marquis de Sade*, in Sade, *Œuvres*, tome II, pp. 163-169. Référence trouvée dans Mercier Roger, « Sade et le thème des voyages dans *Aline et Valcour*. », *Dix-huitième Siècle*, n°1, 1969, p. 339.

¹⁸⁷ Sade, *Idée sur les romans*, in *Les crimes de l'amour : nouvelles héroïques et tragiques ; précédées d'une Idée sur les romans*, Paris, Gallimard, 2014, p. 35.

« cette connaissance importante [...] on ne l'acquiert que par des malheurs et par des voyages.¹⁸⁸ » L'espace illimité du voyage lui donne à la fois l'opportunité de s'enfuir des quatre murs de son cachot et le moyen de prendre du recul par rapport à la société qui l'incriminait. L'expérience de la découverte d'un autre pays et le renversement des perspectives morales qu'il provoque, est au cœur son roman épistolaire, *Aline et Valcour ou le roman philosophique*, qu'il écrit à la Bastille probablement un an avant la Révolution¹⁸⁹. Dans l'« Histoire de Sainville et de Léonore », l'épisode raconté dans la lettre XXXV qui occupe quasiment la moitié du roman, le Marquis se délecte à dépeindre deux royaumes utopiques : la terrible Butua et l'heureuse Tamoé.

Le dispositif utopique vient se mettre au service de l'exploration de ces deux pays imaginaires. Tous les éléments que More combine dans l'*Utopie* sont ici également réunis : un voyageur découvre accidentellement un royaume inconnu à l'abri de tout contact avec le reste du monde ; la connaissance de la vie de ses habitants est rendue possible par l'intermédiaire d'un autochtone lors d'une longue conversation et cette dernière devient l'occasion d'une réflexion plus générale sur l'individu et sur l'État, sur la justice et l'absurdité. Sade s'approprie ce schéma pour ses deux *ekphrasis* utopiques, chacune proposant une solution différente au problème de la place des passions humaines dans la société.

1.3.2.1. Butua ou le principe de l'isolisme

En suivant les péripéties de Sainville à la recherche désespérée sa bien-aimée Léonore, le lecteur fait naufrage avec le protagoniste, dans le royaume de Butua. Comme le précise l'un des interlocuteurs de cette histoire, pendant une pause narrative, ce récit

n'est pas une historiette indécente : monsieur ne va pas nous faire un roman ; c'est une partie de l'histoire humaine, qu'il va peindre ; ce sont des développements de mœurs ; si vous voulez profiter de ces récits, si vous désirez y apprendre quelque chose, il faut donc qu'ils soient exacts, et ce qui est gazé, ne l'est jamais¹⁹⁰.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Le catalogue de 1788 contient le roman d'*Aline et Valcour*, précédé par *Le dialogue entre un prêtre et un moribond*, *Les Cent-vingt journées de Sodome*, *Les infortunes de la vertu*, trente-cinq actes de théâtre, une demi-douzaine de contes, la quasi-totalité du *Portefeuille d'un homme de lettre*, source : Simone de Beauvoir, *Faut-il brûler Sade ?*, Paris, Gallimard, 1955, p. 29.

¹⁹⁰ Sade, *Aline et Valcour ou le roman philosophique*, in *Œuvres complètes*, vol. I, (dir. Michel Delon), Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1990, p. 554.

Nous voilà donc face aux marques de réalités aussi fréquentes dans la littérature utopique : l'auteur place son récit dans le terrain de l'expérience sensible et se sert de la littérature elle-même pour nier la barrière infranchissable qui la sépare de l'« histoire humaine ». Une grande partie du récit est donc consacrée à la description « exacte » des mœurs et des lois de Butua.

Échappé à la colonisation portugaise, ce royaume situé dans l'Afrique méridionale est « habité par des peuples anthropophages, dont les mœurs et les cruautés surpassent en dépravation tout ce qui a été écrit et dit, jusqu'à présent, sur le compte des peuples les plus féroces¹⁹¹ ». En effet, à Butua, organisée selon une structure féroce et verticale, non seulement il est coutume de se nourrir de la chair humaine des peuples voisins, mais les subordonnés subissent quotidiennement tout genre de supplice de leurs supérieurs :

Le royaume est divisé en dix-huit petites provinces, représentant nos grandes terres seigneuriales, en Europe ; chaque gouvernement a un chef qui habite le district, et qui y jouit à-peu-près de la même autorité que le roi. Ses sujets lui sont immédiatement soumis ; il peut en disposer à son gré. Ce n'est pas qu'il n'y ait des lois dans ce royaume : peut-être même y sont-elles trop abondantes ; mais elles ne tendent, toutes, qu'à soumettre le faible au fort, et qu'à maintenir le despotisme [...]. Les crimes du vol et du meurtre, absolument nuls parmi les grands, sont punis avec la plus extrême rigueur, chez l'homme du peuple, s'il a commis ces délits, hors de l'intérieur de sa maison¹⁹².

En ce qui concerne les sujets les plus faibles de Butua, les femmes, sont non seulement éduquées depuis l'enfance à « la soumission la plus profonde aux volontés des hommes », mais le Prince du royaume, Ben Mâacoro, dispose à son gré d'un harem de douze mille femmes, régulièrement renouvelées, pour le servir aussi bien dans les tâches ménagères et les « fonctions militaires » que pour le satisfaire dans « ses plaisirs » quotidiens¹⁹³.

Un aspect caractérise l'organisation sociale de Butua : l'institutionnalisation de la soumission du plus faible aux envies du plus fort. Les logiques de la loi de nature

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*, pp. 565-566.

¹⁹³ « Toutes les femmes du Prince [...] au nombre de douze mille, se divisent en quatre classes ; il forme lui-même ces classes à mesure qu'il reçoit les femmes des mains de celui qui les lui choisit : les plus grandes, les plus fortes, les mieux constituées se placent dans le détachement qui garde son palais ; ce qu'on appelle les cinq cents esclaves est formé de l'espèce inférieure à celle dont je viens de parler : ces femmes sont ordinairement de vingt à trente ans ; à elles appartient le service intérieur du palais, les travaux des jardins, et généralement toutes les corvées. Il forme la troisième classe depuis seize ans jusqu'à vingt ans ; celles-là servent aux sacrifices : c'est parmi elles que se prennent les victimes immolées à son Dieu. La quatrième classe enfin renferme tout ce qu'il y a de plus délicat et de plus joli depuis l'enfance jusqu'à seize ans. C'est là ce qui sert plus particulièrement à ses plaisirs ; ce serait là où se placeraient les blanches, s'il en avait... » in Sade, *Aline et Valcour ou le roman philosophique*, op.cit., p.559.

hobbesienne, résumées dans la célèbre formule *homo homini lupus*, régissent tout aussi bien cette société pyramidale et sans mobilité sociale¹⁹⁴. Mais, pour faire écho à la réflexion d'un personnage du roman, « les droits du plus fort au lieu d'appartenir à l'être à qui les assignait la nature, [redeviennent] l'apanage de celui qu'élevait la fortune.¹⁹⁵ » Les « peut-être trop abondantes » lois de ce pays érigent ainsi en système la rapacité, la violence, la domination du plus fort, qui caractérisent, selon Hobbes, l'état de nature. Bien que le royaume de Butua se soit doué d'un système juridique, ce dernier subvertit la fonction de la loi théorisée par Montesquieu, et ainsi résumée par Sade dans le roman :

Les hommes, dit Montesquieu, considérés dans l'état de pure nature, ne pouvaient donner d'autres idées que celles de la faiblesse fuyant devant la force des oppresseurs sans combats et des opprimés sans résistance ; ce fut pour mettre la balance que les lois furent faites, elles devaient donc établir l'équilibre¹⁹⁶.

Puisque le système juridique de Butua institutionnalise au contraire la violence des oppresseurs sur les opprimés, les grands principes éthiques sur lesquels la loi est censée se fonder – en commençant par la devise de l'imminente république française « liberté, égalité, fraternité » -, sont contestés et inversés. Ce n'est donc pas sans une pointe d'ironie que les lois de Butua sont jugées « trop abondantes » : puisqu'elles ne font que légitimer l'asservissement, elles ne sont de fait que des médiations factices entre les hommes, ces derniers étant de fait soumis à une brutalité équivalente à celle de l'état de nature.

La description des mœurs et des lois de Butua est livrée à Sainville par Sarmiento, un voyageur portugais arrivé jadis à Butua et qui a désormais intégré toutes les normes de son nouveau pays. Ces deux personnages sont deux types anthropologiques opposés. Le regard de Sade sur Sainville est synthétisé dans ce portrait rapide que fait de lui l'autre personnage :

Vous me paraissez un galant homme, vous aimez encore comme on faisait au dixième siècle : je crois voir en vous l'un des preux de l'antiquité chevaleresque, et cette vertu me charme,

¹⁹⁴ Une exception réside peut-être dans le choix du roi de Butua qui, tout en ne concernant que les chefs du royaume, n'advient pas par droit de sang : « À l'égard du roi, dès qu'il meurt, les chefs s'assemblent, et les barbares confondant, à l'exemple des Jagas leurs voisins, la cruauté avec la bravoure, n'élisent pour leur chef, que le plus féroce d'entre eux. Pendant neuf jours entiers, ils font des exploits dans ce genre, soit sur des prisonniers de guerre, soit sur des criminels, soit sur eux-mêmes, en se battant corps à corps, à outrance, et celui qui a fait paraître le plus de valeur ou d'atrocité, regardé dès lors comme le plus grand de la nation, est choisi pour la commander », in *Ibid.*, p. 583.

¹⁹⁵ Prononcé par Zamé dans l'épisode du voyage à Tamoé de Sainville.

¹⁹⁶ Sade, *Aline et Valcour ou le roman philosophique*, op.cit., p. 664.

quoique je sois très loin de l'adopter¹⁹⁷.

Au contraire, Sarmiento, que Sainville, horrifié par son éthique, définit avec mépris comme l'« Européen cannibalisé¹⁹⁸ », peut être considéré comme l'un des porte-voix de l'anthropologie sadienne. Roger Mercier a remarqué qu'il appartient à cette catégorie de personnages sadiens qui, comme Juliette dans le roman éponyme et Léonore dans le même *Aline et Valcour* « appliquent leur volonté à la satisfaction réfléchie et méthodique de leurs instincts¹⁹⁹ ». D'une part, Sarmiento légitime toutes les passions humaines, y compris les plus féroces, en vertu de leur adéquation avec les lois de nature. En effet, à ses yeux, « les actes [de la nature] ne sont que des métempsycoses et des reproductions perpétuelles » : elle a donc besoin de la destruction et du meurtre pour se régénérer ; d'autre part, il voit dans la cruauté et dans ce que l'on appelle crime une arme sophistiquée au service de la jouissance. En effet, lorsque Sainville l'accuse de fonder son discours sur les sophismes et la tyrannie, il lui répond :

Point de sophismes ; de la tyrannie, soit ; mais qui te dit qu'elle n'ajoute pas à la volupté ?
Toutes les sensations se prêtent mutuellement des forces : l'orgueil, qui est celle de l'esprit, ajoute à celle des sens ; or, le despotisme, fils de l'orgueil, peut donc, comme lui, rendre une jouissance plus vive.²⁰⁰

La tyrannie – ainsi que tout avilissement de l'autre et de son corps – est légitimée au nom du principe de jouissance. Dans le système ébauché par le discours de Sarmiento, l'argument philosophique de l'utilité des passions destructrices dans les desseins de la nature semble alors justifier *a posteriori* une expérience totale de l'égoïsme de la jouissance.

La vision de la nature et de l'individu de Sarmiento reproduit ainsi celle de Sade. En effet, dans l'argumentaire du Marquis, la nécessité d'objectiver l'utilité du crime par son accord avec la loi de nature se heurte avec l'aveu du relativisme incontournable des passions, et donc avec leur valeur purement subjective :

Toutes les passions ont deux sens, Juliette : l'un très injuste relativement à la victime ; l'autre

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 560.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 562.

¹⁹⁹ Roger Mercier, « Sade et le thème des voyages dans *Aline et Valcour* », *op.cit.*, p. 348.

²⁰⁰ Sade, *Aline et Valcour ou le roman philosophique*, *op.cit.*, p. 577

singulièrement juste par rapport à celui qui l'exerce²⁰¹.

Pour le dire avec les mots d'Hugues Jallon, « le grand verbiage sur l'homme et la nature [...] dissimule finalement assez mal ce qui se trouve au centre de l'anthropologie sadienne : une expérience de la solitude.²⁰² » Autrement formulé, le centre d'intérêt du Marquis est au fond moins l'économie globale de la nature que l'économie de la jouissance de chaque individu. L'œuvre de Sade est donc tout d'abord une représentation de l'égoïsme fondamental du sujet qui entre en contact avec l'autre uniquement pour satisfaire les impératives de son désir.

Le Marquis définit avec le concept d'« isolisme » le principe selon lequel « toutes les créatures naissent isolées et sans aucun besoin les unes des autres.²⁰³ » Cette prétendue loi naturelle devient tout aussi bien l'axiome fondamental du discours sadien sur la jouissance : « si l'égoïsme est la première loi de la nature, c'est bien sûrement plus qu'ailleurs dans les plaisirs de la lubricité.²⁰⁴ » Le prototype du libertin des romans de Sade érige en effet une barricade infranchissable entre soi et l'autre : il vit, comme l'affirme Simone de Beauvoir à propos du Marquis lui-même, dans un « autisme qui lui interdit de jamais s'oublier et de jamais réaliser la présence d'autrui²⁰⁵ ». Les habitants du royaume de Butua ne font alors que dévoiler la véritable nature de l'homme telle que la concevait Sade : un égoïsme brutal, sans concessions, que nulle empathie ne peut venir perturber. Sarmiento incarne et défend cette vision de l'homme.

S'il est vrai que dans la philosophie de ce personnage on retrouve les piliers de l'anthropologie sadienne, il ne faut pas pour autant interpréter le royaume de Butua comme le pays idéal de Sade. *Aline et Valcour* – son titre complet l'indique – est en effet un roman philosophique. Plus particulièrement, il prend pour objet le mythe du bon sauvage et les thèses primitivistes pour en renverser les conclusions²⁰⁶. Par ailleurs, dans l'avertissement *Essentiel à lire*, que Sade a ajouté à la veille de la publication de son roman, il donne au lecteur quelques clefs de lecture de ce « genre de livres » :

Ce n'est ni sur la physionomie de tel ou tel personnage, ni sur tel ou tel système isolé, qu'on

²⁰¹ Sade, *Histoire de Juliette*, op.cit., p. 329.

²⁰² Hugues Jallon, *Sade. Le corps constituant*, Paris, Michalon, 1997, p. 69.

²⁰³ Sade, *Histoire de Juliette*, op.cit., p. 337.

²⁰⁴ Sade, *Justine ou Les Malheurs de la vertu* in *Œuvres complètes*, vol. II, (dir. Michel Delon), Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1995, p. 450.

²⁰⁵ Simone de Beauvoir, *Faut-il brûler Sade ?*, op.cit., p. 39.

²⁰⁶ Roger Mercier, « Sade et le thème des voyages dans *Aline et Valcour* », op.cit., p. 344.

peut asseoir son opinion sur un livre de ce genre ; l'homme impartial et juste ne prononcera jamais que sur l'ensemble²⁰⁷.

Pour comprendre alors le rôle de Butua dans l'univers sadien, nous ne pouvons pas nous limiter à cette première représentation utopique, mais il faudra la mettre en relation avec la deuxième utopie d'*Aline et Valcour* : l'île de Tamoé.

1.3.2.2. Tamoé ou l'art de combiner le crime avec la loi

Comme Butua, Tamoé n'a subi aucune influence extérieure et a pu se développer de manière autonome selon ses propres principes tout au long des années. Son souverain, le sage Zamé, après avoir voyagé dans le monde entier pour connaître les mœurs et les lois des autres peuples, a élaboré une théorie de l'État idéal et l'a mise en œuvre à Tamoé. Son gouvernement se constitue alors en opposition à tous les autres pays, comme Zamé le raconte à Sainville :

Partout je vis beaucoup de vices et peu de vertus ; partout je vis la vanité, l'envie, l'avarice et l'intempérance asservir le faible aux caprices de l'homme puissant ; partout je pus réduire l'homme en deux classes, toutes deux également à plaindre : dans l'une, le riche esclave de ses plaisirs ; dans l'autre, l'infortuné, victime du sort ; et je n'aperçus jamais ni dans l'une, l'envie d'être meilleure, ni dans l'autre, la possibilité de le devenir, comme si toutes deux n'eussent travaillé qu'à leur malheur commun, n'eussent cherché qu'à multiplier leurs entraves : je vis toujours la plus opulente augmenter ses fers en doublant ses désirs ; et la plus pauvre, insultée, méprisée par l'autre, n'en pas même recevoir l'encouragement nécessaire à soutenir le poids du fardeau : je réclamai l'égalité, on me la soutint chimérique ; je m'aperçus bientôt que ceux qui la rejetaient n'étaient que ceux qui devaient y perdre, de ce moment je la crus possible... que dis-je ! de ce moment je la crus seule faite pour la félicité d'un peuple ; tous les hommes sortent égaux des mains de la nature, l'opinion qui les distingue est fausse ; partout où ils seront égaux, ils peuvent être heureux²⁰⁸.

Si l'utopie de Butua postule qu'à l'état de nature l'homme est « un loup pour l'homme », l'organisation de Tamoé repose sur la thèse inverse soutenue par Rousseau, à savoir celle de la bonté naturelle de l'homme que la civilisation ne ferait que pervertir. Zamé se donne ainsi l'objectif d'éliminer dans son pays les deux principales causes du malheur de la vie sociale : les inégalités et le conflit entre les passions et les lois.

²⁰⁷ Sade, *Aline et Valcour ou le roman philosophique*, op.cit., p. 389.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 626.

Quant aux premières, il a beau jeu car il opère « sur une Nation encore trop près de l'état de nature, pour s'être corrompue par ce faux système des différences²⁰⁹ » : le peuple dispose des mêmes moyens et de la même quantité de biens ; des éventuelles différences de traitement de la part du souverain vis-à-vis des citoyens s'expliquent uniquement par leur mérite qui, à Tamoé, loin de susciter la jalousie, stimule l'émulation. En ce qui concerne les passions et les lois, il opte pour réduire au minimum les unes et les autres : en supprimant le luxe, et en introduisant l'égalité, il anéantit également « l'orgueil, la cupidité, l'avarice et l'ambition », pour que le citoyen ne s'enorgueillisse que de « ses talents ou de ses vertus²¹⁰ ». Les crimes engendrés par la rapacité et l'orgueil sont ainsi considérablement réduits, ce qui permet également de se passer des lois inventées pour les empêcher²¹¹, ainsi que de celles que les tyrans ont imposées pour garder le pouvoir. Le système juridique de Tamoé tâche alors de retrouver le bonheur de l'état de nature tel que le conçoit Zamé. La suppression presque totale de l'apparat juridique étatique est compensée par l'éthique vertueuse et la sobriété des mœurs et de ses habitants, dont la devise pourrait être la maxime d'Épicure reprise par Zamé dans sa conversation avec Sainville : « si vous voulez vivre suivant la nature [...] vous ne serez jamais pauvre ; si vous voulez vivre suivant l'opinion, vous ne serez jamais riche : la nature demande peu, l'opinion demande beaucoup.²¹² »

Si les coutumes sobres, les habitudes frugales, la pratique exclusive de la monogamie hétérosexuelle, la dévotion à un Dieu naturel (l'Être Suprême), l'éducation

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ « Avec l'égalité de biens, point de vols ; le vol n'est que l'envie de s'approprier ce qu'on n'a pas, et ce qu'on est jaloux de voir à un autre ; mais, dès que chacun possède la même chose, ce désir criminel ne peut plus exister. L'égalité des biens entretenant l'union, la douceur du Gouvernement, portant tous les sujets à chérir également leur régime, point de crimes d'État, point de révolution. Les enfants éloignés de la maison paternelle, point d'inceste ; soigneusement élevés, toujours sous les yeux d'instituteurs sûrs et honnêtes... point de viols. Peu d'adultères, au moyen du divorce. Les divisions intestines prévenues par l'égalité des rangs et des biens, toutes les sources du meurtre sont éteintes. Par l'égalité, plus d'avarice, plus d'ambition, et que de crimes naissent de ces deux causes ! plus de successeurs impatients de jouir, puisque c'est l'âge qui donne des biens, et jamais la mort des parents ; cette mort n'étant plus désirée, plus de parricides, de fraticides, et d'autres crimes si atroces, que le nom seul n'en devrait jamais être prononcé. Peu de suicides, l'infortune seule y conduit : ici, tout le monde étant heureux, et tous l'étant également, pourquoi chercherait-on à se détruire ? Point d'infanticides : pourquoi se déferait-on de ses enfants, quand ils ne sont jamais à charge, et qu'on n'en peut retirer que des secours ? Le désordre des jeunes gens étant impossible puisqu'ils n'entrent dans le monde que pour se marier, la fille de famille n'est plus exposée comme chez vous au déshonneur ou au crime ; faible, séduite et malheureuse, elle n'existe plus, comme chez vous, entre la flétrissure et l'affreuse nécessité de détruire le fruit infortuné de son amour. Cependant, je l'avoue, toutes les infractions ne sont pas anéanties ; il faudrait être un Dieu et travailler sur d'autres individus que l'homme, pour absorber entièrement le crime sur la terre ; mais comparez ceux qui peuvent rester dans la nature de mon Gouvernement, avec ceux où le Citoyen est nécessairement conduit par la vicieuse organisation des vôtres... », in Sade, *Aline et Valcour ou le roman philosophique*, op.cit., p. 653.

²¹² *Ibid.*, p. 627.

nationale et collective, l'indifférence vis-à-vis de la richesse, l'économie autarcique, agreste et essentielle, rapprochent l'île de Tamoé des utopies morales, un aspect particulier de son gouvernement en fait à la fois une utopie du désir et un appendice de la pensée sadienne. Elle incarne en effet le mirage d'un système social dans lequel les lois ne seraient pas des freins à la satisfaction des passions. Le vrai défi du souverain de Tamoé, qui fait l'originalité de son utopie, est en effet de « combiner le crime avec la loi » :

Le grand art serait de combiner le crime avec la loi, de faire en sorte que le crime quel qu'il fût, n'offensât que médiocrement la loi, et que la loi, moins rigide, ne s'appesantît que sur fort peu de crimes, et voilà encore ce qui n'est pas difficile, et où j'imagine avoir réussi²¹³.

Sade est particulièrement soucieux de convaincre son lecteur sur ce point : le long exposé de Zamé développe un vaste argumentaire sur les dangers et les abus de la loi et du système pénal.

Son raisonnement se développe à partir de l'échec fondamental de la fonction des lois, constaté dans la plupart des pays visitées par Zamé. Si un système juridique est institué, selon Montesquieu, pour protéger le plus faible des abus du plus fort, dans les nations européennes visitées par Zamé, ainsi qu'à Butua, les lois ne font que remplacer le droit de nature (du « plus robuste »), par le droit de fortune (du plus riche, du mieux placé dans les hiérarchies sociales, ou du simple hasard), d'où la maxime attribuée à Solon : « les lois sont des toiles d'araignées où les moucheron périment, et desquelles les guêpes trouvent toujours le moyen de s'échapper.²¹⁴ » Quand bien même elles seraient effectivement conçues avec les meilleures intentions, elles seraient de toute manière soumises à la subjectivité du juge, qui peut dans le meilleur des cas en faire une interprétation injuste et, dans le pire des cas, utiliser son pouvoir pour ses propres intérêts ou pour rendre service aux puissants. En outre, les lois, en surabondance selon Zamé dans la plupart des pays, considèrent comme un crime ce qui souvent n'est point néfaste pour la société « tandis que, d'autre part, elles sont sans vigueur sur des forfaits réels et dont les suites sont infiniment dangereuses²¹⁵ ». Non seulement, l'individu au cours de sa vie se trouve donc plus contraint par les lois qu'ils n'en est protégé et défendu, mais ces dernières peuvent de surcroît « donner plus d'ardeur au désir qu'on a de le rompre »²¹⁶. Le constat de

²¹³ *Ibid.*, p. 628.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*, p. 656.

²¹⁶ *Ibid.*

Zamé est donc non seulement l'inutilité générale des lois, mais également leur danger de stimuler et encourager le vice.

La condamnation du système pénal de Zamé découle d'une réflexion analogue : si les châtiments prévus par la loi peuvent souvent être arbitraires, ils sont dans tous les cas dépourvus d'efficacité, quand ils n'aggravent pas le mal que celle-ci veut soigner. La prison, par exemple non seulement ne répare en aucune manière le tort commis, mais elle rend l'individu encore plus dangereux pour la société : « réduit à une solitude fatale, à une végétation dangereuse, à un abandon funeste, ses vices germent, son sang bouillonne, sa tête fermente ; l'impossibilité de satisfaire ses désirs en fortifie la cause criminelle, et il ne sort de là que plus fourbe et plus dangereux²¹⁷ ». Enfin, selon Zamé, et dans ce point convergent les ramifications de son long raisonnement, il y a une contradiction de fond entre la punition et le crime qui repose sur l'innocence fondamentale du « criminel » :

Si toutes nos actions sont une suite nécessaire de la première impulsion, si toutes dépendent de la construction de nos organes, du cours des liqueurs, du plus ou moins de ressort des esprits animaux, de l'air que nous respirons, des aliments qui nous sustentent ; si toutes sont tellement liées au physique, que nous n'ayons pas même la possibilité du choix, la loi même la plus douce ne deviendra-t-elle pas tyrannique²¹⁸ ?

Le comportement humain est donc reconduit à ses propres passions dont ni l'État, ni la religion n'ont le droit de se faire juge à travers le filtre d'une morale arbitraire qui trace artificiellement la limite du bien et du mal. Le contre-utopie de Tamoé est une tentative de réagir à ce conflit inévitable entre l'individu et la collectivité : au lieu d'essayer sans résultat de changer l'homme, il faudrait d'abord corriger, voire éliminer la loi et le châtiment : voici sa leçon fondamentale. Le rôle du législateur deviendrait alors celui d'encourager l'émulation de la vertu et de tolérer ou corriger les vices au lieu de les punir.

Cependant, l'utopie du désir de Tamoé n'est pas entièrement convaincante. En effet, Sainville apprend par Zamé que, dans l'île, on a « détruit la pédérastie à force de la ridiculiser », que l'adultère est puni par l'humiliation publique, que les citoyens non vertueux ne sont pas acceptés chez le roi, que le théâtre a essentiellement une fonction moralisatrice. Tout en se posant la question de l'État idéal à partir des règles des passions et non des normes de la société, comme l'a observé Pierre Favre, l'utopie de Tamoé semble déboucher sur un « constat d'échec²¹⁹ ». En effet, la solution qu'elle finit par

²¹⁷ *Ibid.*, p. 657.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Pierre Favre (1967), « Sade utopiste. Sexualité, pouvoir et État dans le roman *Aline et Valcour* », *Textes et*

proposer est moins l'« art de combiner le crime avec la loi » qu'une répression des passions nocives par le moyen du conditionnement social, à l'instar des utopies morales. Nous ne suivons donc pas entièrement la lecture de l'utopie de Tamoé de Simone de Beauvoir :

Il est remarquable que dans *Aline et Valcour* il décrive avec une égale complaisance la société anarchique des cannibales de Butua, qui fait droit à la cruauté instinctive de l'homme, et la société communiste de Zamé où le mal est désarmé par la justice. Je ne pense pas du tout qu'il y ait de l'ironie dans cette dernière peinture [...]. L'attitude de Sade pendant la Révolution prouve qu'il a sincèrement essayé de s'intégrer à une collectivité ; il a profondément souffert de l'ostracisme dont il a été l'objet [...]. Peut-être Sade a-t-il vraiment rêvé avec nostalgie à l'intime conversion que provoquerait en lui celle des autres hommes ; sans doute aussi escompte-t-il que ses vices seraient acceptés à titre exceptionnel par une collectivité qui respectant la liberté individuelle le reconnaîtrait pour une exception²²⁰.

Si d'un côté nous nous associons aux remarques de la philosophe concernant le désir paradoxal d'intégration sociale que le Marquis aurait cultivé en parallèle de sa marginalisation, Tamoé, tout comme Butua, nous semblent représenter pour Sade moins l'illustration d'un souhait personnel qu'une expérience purement logique qui s'inscrit dans la démarche philosophique de son roman. Loin d'être deux États idéaux parfaitement cohérents et unitaires, les deux royaumes d'*Aline et Valcour* apparaissent plutôt comme deux constructions froides, abstraites, quelque peu approximatives, dont Sade semble se servir comme prétexte pour condamner le système moral, juridique et pénal dont il était victime. Il songe donc moins à la conversion personnelle que provoquerait en lui une organisation sociale vertueuse qu'à invalider les principes du système responsable de son exclusion.

L'utopie, comme nous l'avons vu, opère à travers une représentation imaginaire qui dénonce une situation historique par un jeu de transpositions inversées. De même, par le biais de ce dispositif, Sade, enfermé dans la Bastille pendant qu'il laissait libre cours à l'écriture de son roman, dépeint les royaumes de Butua et Tamoé pour se révolter contre la société qui persécutait de sa différence. En comparant ces deux pays imaginaires comme l'auteur du roman nous le suggère, on comprend que, comme toute utopie, ils sont construits à partir de cet arrière-plan idéologique que constitue le pays de leur auteur :

recherches de la faculté de Droit et des Sciences économiques de Paris, n° 12, 1967, p. 95.

²²⁰ Simone de Beauvoir, *Faut-il brûler Sade ?*, op.cit., pp. 76-77.

l'arbitraire, l'injustice, la tyrannie que Zamé reproche avec fougue aux systèmes pénaux et juridiques européens sont poussés au paroxysme à Butua ; en revanche les « idées fausses » sur la bonté de la nature humaine que Sarmiento tourne en ridicule et qui alimentent le mythe du bon sauvage en Europe entre le XVIème et le XIXème siècle, animent l'esprit de Tamoé ; dans un cas, on assiste donc à une représentation exacerbée de la société verticale et despotique de Sade ; dans l'autre, nous avons à faire à l'idéalisation d'un gouvernement imaginaire de la tolérance, antithétique à la France prérévolutionnaire (ainsi qu'à celle de la Terreur, comme le Marquis le constatera au début de la décennie suivante) qui montre toutefois au sein même de sa propre représentation son inconsistance, ses contradictions et son caractère foncièrement utopique.

Ni Butua ni Tamoé ne donnent donc à voir le pays idéal dans lequel le Marquis aurait souhaité vivre : à Butua la polygamie des habitants, y compris leur roi, ressemble moins à la « délicatesse » et à la sophistication des libertins sadiens qu'aux instincts primaires d'un peuple sauvage et trivial ; à Tamoé la perfection d'un gouvernement qui devrait permettre aux passions humaines de s'exprimer, sans les entraver par les freins de la loi, se révèle de fait une fade utopie moralisatrice. Il en découle un portrait pessimiste de la communauté humaine se rapprochant au final plus de Butua que de Tamoé. L'éditeur d'*Aline et Valcour* présente en effet le roman en prévenant le lecteur des « cruelles réalités » qu'il rencontrera à Butua et des « fictions plus agréables » qui le consoleront à Tamoé, en précisant de surcroît que « ce qu'il y a de plus affreux [est] dans la nature, et que ce n'[est] que dans le pays des chimères que se trouve seulement le juste et le bon.²²¹ »

Dans l'*Histoire de Sainville et de Léonore*, en parfait utopiste, Sade s'amuse dans un « exercice mental sur les possibles latéraux » en adoptant, tantôt les théories de la brutalité de l'homme non civilisé, tantôt celles du « bon sauvage » : il lui importe moins de trancher dans un sens ou dans l'autre que d'affirmer le seul point sur lequel concordent les contre-utopies de Butua et de Tamoé : la conciliation impossible de la paix sociale et de l'affranchissement du désir de tout frein moral. Le prix à payer est, dans un cas, un état tyrannique à la merci des caprices des tout-puissants, dans l'autre l'asservissement des passions de l'individu aux besoins de la collectivité.

Quelques années plus tard, dans la *Philosophie dans le boudoir* sorti en 1795, Sade proposera une énième utopie du désir en forme de programme pour la naissante république française. Un opuscule lu par les personnages du cinquième dialogue, « Français encore en effort si vous voulez être Républicains », affronte à nouveau le conflit entre l'individu et la

²²¹ Sade, *Aline et Valcour ou le roman philosophique*, op.cit., p. 387.

société et cherche de dessiner une solution. L'anthropologie de Sarmiento se combine ici avec le principe de la conciliation du crime et de la loi suggéré par Zamé. Le résultat est une république de la jouissance, avec très peu de lois, où tous les citoyens – hommes et femmes confondus – auraient, d'un côté, le droit d'exercer librement leurs passions et, d'un autre côté, le devoir de se soumettre systématiquement au désir d'autrui, au nom des instincts naturels inscrits en chaque individu, qu'une organisation étatique ne saurait suffoquer sans mettre en péril sa stabilité. Par ailleurs, dans cette nouvelle république, l'adultère, l'inceste, la pédérastie, le meurtre découragés ou interdits par Zamé, seraient acceptés et justifiés. La proposition utopique d'une société fondée sur le désir physique de tous ses membres et sur la suppression de la notion de crime perfectionne ainsi le modèle délinéé à Tamoé et corrige ses incohérences. Toutefois, si la formule « Français encore un effort... » suggère une solution logique au problème du désir de l'individu dans la société, il ne l'inscrit pas dans une véritable *ekphrasis* et les arguments philosophiques ne se transforment pas en tranches de vie comme le veut la représentation utopique. Cet opuscule est donc moins une utopie qu'une tentative de légitimer philosophiquement aux yeux de la nouvelle formation politique post-révolutionnaire l'anthropologie du Marquis pour la montrer comme la plus adaptée à une république qui se veut libérale.

Le roman dans lequel Sade met en récit le mirage d'une société libertine parfaitement organisée, en figurant ainsi dans les moindres détails son utopie du désir, sont *Les 120 journées de Sodome*, que Pier Paolo Pasolini décidera d'adapter pour le cinéma. Lors de la prise de la Bastille, le manuscrit du roman, un rouleau de douze mètres de long, se perdit dans le désordre de l'émeute. Désespéré, le Marquis écrivit que c'était « le plus grand malheur que le ciel pût lui réserver²²² » et il mourra convaincu d'avoir égaré à jamais son roman. Vendu un siècle plus tard à un éditeur allemand, il sera publié en 1904, puis à Paris en 1947 et en 1953. Dans ce catalogue méticuleux des perversions humaines, il ne s'agit pas comme dans « L'Histoire de Sainville et de Léonore » et dans « Français encore un effort... » de réfléchir à un possible intégration des pratiques libertines dans la société. Au contraire, le roman opère une mise en parenthèse de l'institution sociale et de ses normes pour édifier, sur une terre de non-droit, un microcosme où les lois de la jouissance remplacent enfin celles de la société.

1.3.2.3. Le microcosme de Silling ou la subversion de l'ordre moral

²²² Cité par Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 80

Les quatre libertins protagonistes des *Cent vingt journées de Sodome* se renferment pendant quatre mois dans un château-fort inaccessible avec tout le nécessaire pour se consacrer à leur seule jouissance. Il est paradoxal que ce roman qui, comme l'affirme Bataille, montre « la vérité du déchaînement que l'homme est au fond et qu'il est tenu de contenir et de taire²²³ » choisisse comme paysage de son utopie une forteresse inaccessible et sans possibilité de sortie, qui ne rappelle que de trop près la prison qui enfermait l'écrivain. Si dans l'« Histoire de Sainville et de Léonore » Sade met le voyage au service de son exploration utopique, son imaginaire semble opérer également dans le sens inverse. Au lieu de dénier sa réclusion par des pérégrinations fictionnelles, il s'en empare dans la fiction et la transfigure dans la plus exquise des réclusions qu'il puisse concevoir : le château de Silling.

Le Marquis s'aventure dans une description minutieuse de la forteresse qui servira de théâtre aux quatre mois de débauche organisés avec tous les soins par le duc de Blangis, son frère l'évêque, le président de Curval, et Durcet, le propriétaire du château :

Mais il est temps de faire ici au lecteur une description du fameux temple destiné à tant de sacrifices luxurieux pendant les quatre mois projetés. Il y verra avec quel soin on avait choisi une retraite écartée et solitaire, comme si le silence, l'éloignement et la tranquillité étaient les véhicules puissants du libertinage, et comme si tout ce qui imprime, par ces qualités-là, une terreur religieuse aux sens dût évidemment prêter à la luxure un attrait de plus²²⁴.

L'écrivain s'attarde d'abord sur l'emplacement de cette « retraite écartée et solitaire », qui rappelle l'isolement des utopies. En effet, ces dernières se situent généralement dans un lieu inaccessible qui les rend impénétrables, en leur permettant ainsi de conserver leur identité qui serait inévitablement contaminée au contact de l'extérieur. Qu'il s'agisse d'une île ou d'une cité protégée par une ou plusieurs enceintes, le territoire de l'utopie, toujours défini avec une précision extrême, symbolise un espace normatif qui se veut en rupture totale avec l'espace environnant. De même, avec le style hyperbolique qui lui est propre, Sade démultiplie les obstacles qui se trouvent sur le chemin pour le château, de sorte à ce qu'il apparaisse, quasiment à l'instar de l'enfer de Dante, comme un lieu défendu à tous les mortels, le lieu idéal pour fonder une contre-communauté.

La description du parcours vers Silling est minutieuse : une fois traversé le Rhin, il est nécessaire d'abandonner les voitures pour emprunter « une route difficile, tortueuse et

²²³ Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, *op.cit.*, p. 81.

²²⁴ Sade, *Les Cent-vingt journées de Sodome*, Œuvres complètes, I, Gallimard, coll. Pléiade, p. 53.

absolument impraticable sans guide » qui s'étend en profondeur dans la Forêt Noire. Il ne s'agit que de la première difficulté. On rencontre ensuite un « méchant hameau de charbonniers et de garde-bois, [...] tous voleurs ou contrebandiers », qui recevront l'ordre de Durcet de ne laisser passer personne pendant la retraite des libertins : une barrière surveillée empêche ainsi quiconque de poursuivre le chemin. À partir de ce moment les défenses naturelles se font de plus en plus âpres. Le château de Silling se trouve sur la cime d'une haute montagne : pour le rejoindre il faut marcher pendant cinq heures sur un chemin qui ne peut être parcouru qu'à pied, pour ne pas courir le risque de perdre la vie dans les précipices qui l'entourent. Un gouffre de plus de trente toises sépare la partie méridionale de la cime de sa partie septentrionale, où se trouve la plaine du château, cette dernière étant entourée « partout de rochers à pic dont les sommets touchent aux nues, rochers qui enveloppent la plaine comme un paravent et qui ne laissent pas la plus légère ouverture entre eux »²²⁵. Seul un pont en bois permet le passage d'une partie à l'autre.

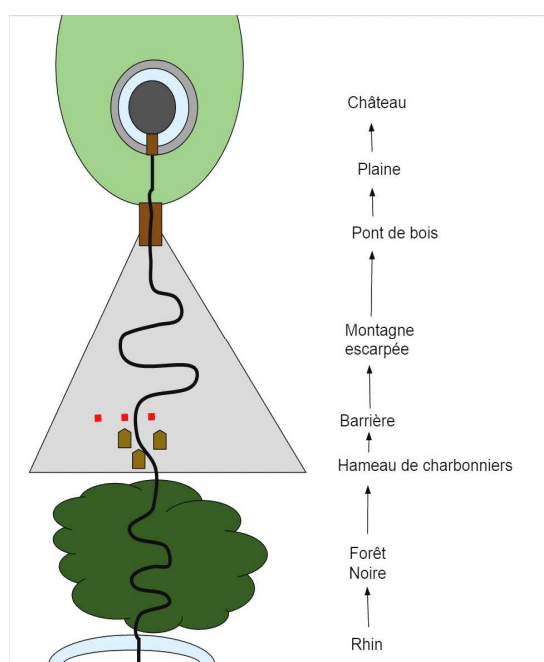


Figure 2: Schéma du chemin vers le château de Silling

Malgré le grand nombre de périls qui rendent fort improbable la pénétration de quiconque dans la plaine du château, une autre précaution est prise : le pont de bois sera coupé après le passage des libertins et de leurs victimes :

²²⁵ *Ibid.*

Ce passage, nommé le chemin du pont, est donc l'unique qui puisse descendre et communiquer dans la petite plaine, et une fois détruit, il n'y a plus un seul habitant de la terre, de quelque espèce qu'on veuille le supposer, à qui il devienne possible d'aborder la petite plaine²²⁶.

La destruction du chemin du pont n'est pas une simple mesure pour éviter toute intrusion : il s'agit d'une sorte d'acte fondateur de l'utopie sadienne, geste analogue à celui du roi d'Utopie qui fit couper l'isthme qui reliait la presqu'île au continent. Par ce détail de la narration, Sade inscrit symboliquement *Les 120 journées de Sodome* dans l'univers des utopies. Louis Marin remarque, à propos du récit de More, que cette brèche fondatrice, qui sépare le territoire utopique de la réalité environnante, est à la fois « un viol et une naissance », qui permet de passer de la nature à la culture²²⁷. Dans le roman de Sade, au contraire, le récit commence par la violation d'un élément culturel, le pont, dont la fonction était de contrecarrer les aspérités de la nature. On rétablit ainsi l'ordre naturel : l'ordre d'une nature meurtrière et inaccessible. Mais ce n'est que le degré zéro de la civilisation, indispensable à l'édification d'une société autre qui nécessite, pour s'instituer, de couper le cordon ombilical avec la cité humaine.

La description hyperbolique de l'emplacement de la plaine du château ne s'arrête pas avec la destruction du pont de bois. Sade emprunte en effet la structure défensive des forteresses du haut Moyen-Âge, probablement sur le modèle du château de Lacoste dans la Vaucluse où il a séjourné à plusieurs reprises. Le château de Silling est en effet protégé par une série de barrières artificielles concentriques : « une muraille de trente pieds de hauteur », « un fossé plein d'eau et très profond », « une dernière enceinte formant une galerie tournante » :

²²⁶ *Ibid.*, p. 54.

²²⁷ Louis Marin, *Utopiques, jeux d'espaces*, *op.cit.*, pp. 142-145.

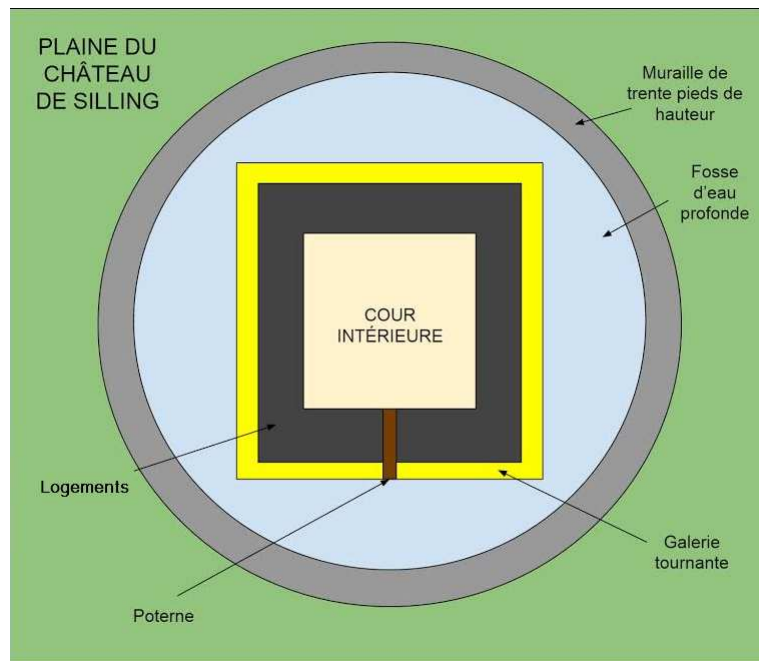


Figure 3: Schéma des remparts du château de Silling :

« Un mur de trente pieds de haut l'environne encore ; au-delà du mur, un fossé plein d'eau et très profond défend encore une dernière enceinte formant une galerie tournante ; une poterne basse et étroite pénètre enfin dans une grande cour intérieure autour de laquelle sont bâtis tous les logements »²²⁸.

Comme si toutes ces défenses ne suffisaient pas, le duc de Blangis, qui, comme l'a remarqué Simone de Beauvoir, est une contre-figure de Sade lui-même, prend une dernière résolution :

Le duc, ayant examiné le local, décida que, puisque tous les vivres étaient dans l'intérieur et qu'il n'y avait plus aucun besoin de sortir, il fallait, pour prévenir les attaques extérieures peu redoutées et les évasions intérieures qui l'étaient davantage, il fallait, dis-je, faire murer toutes les portes par lesquelles on pénétrait dans l'intérieur, et s'enfermer absolument dans la place comme dans une citadelle assiégée, sans laisser la plus petite issue, soit à l'ennemi, soit au déserteur²²⁹.

Voici achevée cette entreprise d'isolement extrême : les barrières naturelles, les enceintes concentriques, les portes murées, relèguent à l'extérieur toutes les entraves à la jouissance et transforment l'espace qu'elles protègent en l'île de plaisir du duc de Blangis et de ses compagnons : nul ne peut s'enfuir, rien ne peut gâcher sa perfection lugubre.

La configuration du château de Silling ne transfigure pas seulement la réclusion de Sade à la Bastille, ne se limite pas à s'approprier le *topos* de l'*hortus conclusus* utopique, mais elle métaphorise l'univers psychophysique des libertins sadiens. En effet, pour ces

²²⁸ Sade, *Les Cent-vingt journées de Sodome*, op.cit., p. 57.

²²⁹ *Ibid.*, p. 55.

derniers, la relation à l'autre se fonde sur l'absence totale de perméabilité : les corps qui leur inspirent tant de désirs sont privés de toute individualité à travers un processus de suppression de l'empathie qui réduit les sujets à des objets purement fonctionnels. « La compassion est la vertu des sots et, en bien s'examinant, on voit qu'il n'y a jamais qu'elle qui nous fait perdre des voluptés²³⁰ », proclame le Duc de Blangis dans les *Cent vingt journées de Sodome*. Comme ce dernier, tous les bourreaux sadiens sont immergés dans une apathie inébranlable qui rend impossible de ressentir le moindre sentiment pour la victime. Le château-fort se révèle ainsi être bien plus qu'un décor idéal pour le théâtre des horreurs qu'il accueillit. Il permet à Sade de construire un contrepoint spatial de l'un des concepts-pilier de son anthropologie qui était évoqué dans la description de la société de Butua : l'isolisme. Si dans les utopies morales, la figure de l'île spatialise la cohésion d'une société qui constitue un corps unique et uniforme, dans l'utopie du désir sadienne, le libertin est l'unique maître de la forteresse de sa jouissance dont l'autre est irrémédiablement exclu.

Cette conception du désir comme un univers impénétrable sous la complète juridiction du libertin se reflète sur un plan politique. Dans le microcosme de Silling, pour que l'utopie de la satisfaction illimitée des désirs puisse se réaliser, les maîtres du château doivent disposer d'un pouvoir absolu sur leur territoire et ses habitants, sans laisser aucune place à la volonté d'autrui. Il s'agit, comme l'a observé Foucault, d'« une société disciplinaire : réglementaire, anatomique, hiérarchisée²³¹ ». En effet, ils organisent tout instant de la vie dans le château, ils établissent le règlement, les horaires, les lieux où se déroulent les rites, ils font le point sur les provisions, ils désignent celles et ceux qui méritent une punition, ils ont le droit de vie et de mort sur leurs quarante prisonniers, et tout cela de la manière la plus froide et mathématique possible. Le microcosme de Silling constitue à tout égard une organisation sociale, avec son code juridique et son économie ; les quatre libertins ordonnent, décident, jugent de ce qu'ils ont eux-mêmes institué : ils en sont les souverains. C'est cet aspect de la contre-utopie sadienne que Pasolini retiendra dans son dernier film et qu'il utilisera à son tour, comme nous le verrons, pour construire une vision cauchemardesque de son présent.

Chez Sade, la législation de cet État disciplinaire en miniature est contenue dans les « règlements » qui introduisent le récit. Le Marquis y décrit minutieusement le déroulement exact de chaque journée, les rites nuptiaux qui marquent la fin de la semaine,

²³⁰ *Ibid.*, p. 176.

²³¹ Michel Foucault, *Sade, sergent du sexe*, (entretiens avec G. Dupont) Cinématographe n° 16, décembre 1975, pp. 3-5, in *Dits et écrits*, 1954-1988, tome 2, Paris, Gallimard, 1994, pp. 821-822.

ainsi que la conduite que la population du château doit tenir dans chaque circonstance, à savoir une soumission totale, exclusive et absolue aux maîtres :

Tout sujet qui fera quelque refus de choses qui lui seront demandées, même en étant dans l'impossibilité, sera très sévèrement puni [...]. Le moindre rire, ou le moindre manque d'attention, ou de respect et de soumission, dans les parties de débauche, sera une des fautes les plus graves et les plus cruellement punies. Tout homme pris en flagrant délit avec une femme sera puni de la perte d'un membre, quand il n'aura pas reçu l'autorisation de jouir de cette femme. Le plus petit acte de religion de la part d'un des sujets, quel qu'il puisse être, sera puni de mort. [...]. Le nom de Dieu ne sera jamais prononcé qu'accompagné d'invectives ou d'imprécations, et on le répétera le plus souvent possible.

De la même manière où la configuration du château empêche la possibilité même de s'évader de la prison de Silling, le règlement punit sévèrement toute échappatoire humaine ou religieuse qui puisse soustraire les victimes à l'emprise absolue de leurs bourreaux. Le système politique mis en place par les « quatre scélérats » est une violente tyrannie qui subvertit toutes les valeurs qui régissent les communautés humaines. Les interdictions du règlement participent en effet d'une stratégie de renversement radical des mœurs sociales de l'époque de Sade : la religion et les liens entre individus, déplorés sans cesse dans le roman, n'en sont que deux exemples dans ce monstrueux carnaval.

Dans cette contre-utopie sadienne, toute institution sociale est reprise et détournée : la loi est remplacée par les règlements des libertins ; la religion est profanée en imposant le « délit » de blasphème ; le mariage est parodié par les dix-sept fêtes nuptiales qui marquent chaque fin de semaine ; la politique est privée de son objet par la décision de consacrer le cabinet d'assemblée du château aux narrations scabreuses des quatre historiennes ; enfin, l'école. Si la question de l'éducation occupe traditionnellement une place centrale dans les récits utopiques, le roman de Sade non plus ne manque pas de mettre en relation sa société contre-utopique avec la transmission du savoir : non seulement le second titre du roman est « L'École du libertinage », mais, de surcroît, l'emploi du temps du château prévoit que tous les matins les jeunes filles et les jeunes garçons prennent des leçons. Le rôle social attribué au savoir est désacralisé en remplaçant les disciplines scolaires habituelles par des cours de masturbation impartis par l'une des quatre prostituées :

Le duc se leva dès neuf heures. C'était lui qui devait commencer à se prêter aux leçons que la Duclos devait donner aux jeunes filles. Il se campa dans un fauteuil et éprouva pendant une heure les divers attouchements, masturbations, pollutions et postures diverses de chacune de

ces petites filles, conduites et guidées par leur maîtresse, et, comme on l'imagine aisément, son tempérament fougueux se trouva furieusement irrité d'une telle cérémonie²³².

Ces leçons quotidiennes prennent à contre-courant l'importance de l'apprentissage dans les systèmes utopiques : alors que dans ces derniers l'éducation est un enjeu fondamental pour former dès le plus jeune âge des citoyens vertueux qui perpétureront les valeurs de l'utopie, les victimes adolescentes de Silling, qui pour la plupart ne sortiront pas vivants du château, ne reçoivent d'instruction que pour être utiles pendant quelques mois à la jouissance de leur maîtres, en pure perte. La contre-utopie sadienne, par ses figures du détournement, de la parodie, de l'exagération, désacralise les utopies morales ainsi que les institutions de la société contre laquelle le Marquis dresse toute sa haine.

Néanmoins, cette charge contestataire se heurte à une contradiction de fond : par ses pratiques, le microcosme de Silling démystifie, ridiculise, subvertit l'ordre moral et politique dont était victime Sade, tout en intégrant ses mêmes logiques disciplinaires et punitives. En édictant les règlements du château, les libertins sadiens deviennent ainsi les garants de cette loi « froide en elle-même²³³ » à laquelle ils refusent toute légitimité. Bien qu'il ne s'agisse pas de la loi inspirée par la morale ou la religion mais de « la loi impérieuse de leurs perfides voluptés²³⁴ », dans l'ordre du château elle a la même fonction normalisatrice et dépersonnalisante que le système juridique tant raillé par Sade. Le désir, érigé en principe politique, devient alors moteur d'asservissement et de domination. C'est là le paradoxe monstrueux, la négativité inassimilable, la profonde asocialité de la contre-utopie sadienne. Et c'est par là que Sade prépare le terrain de l'imaginaire dystopique.

1.4. L'ENFER DE LA DYSTOPIE AU XXÈME SIÈCLE

Cités de béton et de verre, étendues sans fin de tours identiques qui ont banni à jamais le « végétal irrégulier²³⁵ », nuits sans étoiles, murs domestiques où les écrans du

²³² Sade, *Les Cent-vingt journées de Sodome*, op.cit., p. 108.

²³³ Sade, « Français encore un effort si vous êtes républicains » in Sade, *La philosophie dans le boudoir*.

²³⁴ Sade, *Les Cent-vingt journées de Sodome*, op.cit., p. 58.

²³⁵ Charles Baudelaire, « Rêve parisien » in *Les Fleurs du mal*, Paris, Flammarion, 2014.

pouvoir surveillent la vie des individus jusqu'aux seuils les plus intimes, rassemblements quotidiens en l'honneur d'un régime aussi omniprésent qu'impénétrable, une propagande de masse vantant la conquête définitive du bonheur du citoyen au sein de l'État, la défense d'aimer, le culte du despote, tortures, mort ou exil pour les dissidents, drogues et alcool en abondance pour oublier la nouvelle réalité de l'être humain, atome isolé d'une machine totalitaire qui le dépasse : voilà ce qui reste, au XXème siècle, de l'idylle sociale rêvée par les utopistes dans les siècles auparavant. Le paradis sur terre de l'utopie laisse la place aux cités infernales de la dystopie.

Bien que les récits dystopiques ne soient pas une prérogative du siècle dernier²³⁶, c'est à cette période qu'ils cristallisent les angoisses partagées de toute une époque. En effet, le traumatisme des totalitarismes et des guerres mondiales, la globalisation progressive de la planète, le développement technologique, les ressorts de la société de consommation et sa propagande hédoniste, nourrissent l'imaginaire apocalyptique des écrivains. Il en découle des représentations sombres où les aspects inquiétants du présent, ou du passé récent, s'immortalisent en tableaux sans espoir de l'avenir de l'humanité : la « grande trilogie²³⁷ » dystopique, *Nous autres* d'Ievgueni Zamiatine, *Le Meilleur des Mondes* d'Aldous Huxley, *1984* de George Orwell réactualise alors la forme de l'utopie en la repensant à partir des problématiques de la première moitié du siècle.

1.4.1. LE DISPOSITIF DYSTOPIQUE

La remise en question de l'utopie entraîne tout d'abord sa négation. Comme le montrent les préfixes et les attributs « négativisants » du mot dystopie et de ses différentes appellations – antiutopie, contre-utopie, cacotopie, semi-utopie, pseudo-utopie, disutopie, utopie critique, satire utopique, utopie parodique, utopie renversée²³⁸ – le lieu idéal (*eu-topos*) se change en son contraire en révélant le visage le plus sinistre de l'*optima res*

²³⁶ Corin Braga estime que les premières antiutopies sont *Mundus alter et idem* de Joseph Hall et *L'Isle des Hermaphrodites* d'Artus Thomas, publiées toutes deux en 1605 ; il analyse les causes du changement de paradigme qui ont provoqué le glissement de l'utopie à l'anti-utopie à la fin du XVIème siècle. Voir Corin Braga, *Du paradis perdu à l'antiutopie aux XVIe-XVIIIe siècle*, op.cit, p.10.

²³⁷ Jean-Pierre Picot parle de « grande trilogie Orwell-Huxley-Zamiatine », dans son article « L'horizon clôturé, le statut de l'ailleurs spatio-temporel et affectif dans la contre-utopie moderne », *L'Homme et la société*, n° 73-74, 1984, p. 70. Ces trois romans sont cités également comme fondateurs du sous-genre en question dans l'article de Claude Mouchard « Contre-utopies », in Michèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet, Antoine Picon, *Dictionnaire des utopies*, Paris, Larousse, 2002, p. 64.

²³⁸ Corin Braga, « Utopie, eutopie, dystopie et anti-utopie », [En ligne] *Metabasis*, n°2, septembre 2006, pp. 4-5. URL : http://www.metabasis.it/articoli/2/2_braga.pdf (Dernière consultation le 10/10/2015).

publica. Cependant, il ne s'agit pas de dénoncer le caractère irréaliste de l'utopie : bien au contraire, la dystopie redoute sa réalisation. Ces récits tâchent en effet de déconstruire le mythe de la recherche d'une société parfaite, en prétendant qu'il n'y ait de perfection qui ne soit totalitaire et répressive. À ce propos, Julien Freund a remarqué que les dystopies visent à « mettre en question le genre que représente l'utopie et à critiquer ce qui a constitué jusqu'à présent le contenu des utopies : la cité idéale ou une société meilleure²³⁹ ». La tyrannie intrinsèque de toute construction utopique est dénoncée, par ailleurs, dans la citation de Nicolas Berdiaeff qui figure en exergue du *Meilleurs des mondes* :

Les utopies apparaissent aujourd'hui comme bien plus réalisables qu'on ne le croyait autrefois. Et nous nous trouvons actuellement devant une question bien autrement angoissante : comment éviter leur réalisation définitive ?... Les utopies sont réalisables. La vie marche vers les utopies. Et peut-être un siècle nouveau commence-t-il, un siècle où les intellectuels et la classe cultivée rêveront aux moyens d'éviter les utopies et de retourner à une société non utopique moins « parfaite » et plus libre²⁴⁰.

En situant son roman dans la perspective ouverte par la réflexion de Berdiaeff, Huxley et, comme lui, d'autres « dystopistes », font de la littérature l'espace privilégié pour dénoncer les dérives des nouveaux systèmes politiques qui envisageraient une rationalisation de tous les aspects de l'existence au prix d'ôter au citoyen son autonomie et sa singularité.

Mais si, d'un côté, la dystopie réagit au totalitarisme que contiendrait toute proposition utopique, d'un autre côté, sa cible privilégiée est à rechercher ailleurs. En effet, en mettant en regard les cités infernales fantasmées par les dystopies et le monde historique de leurs écrivains, on cerne de nombreuses symétries. Il suffit d'évoquer quelques exemples : par la description de l'espace urbain de *Nous autres*, avec ses géométries régulières, ses édifices en verre et l'absence de tout élément naturel, Zamiatine polémique avec la conception architecturale et urbaniste des avant-gardes de son époque²⁴¹ ; l'hédonisme infantilisant de la société du *Meilleur des mondes* tire sa source de dynamiques qu'Huxley apercevait dans les sociétés dites avancées de son temps²⁴² ; le

²³⁹ Julien Freund, *Utopie et violence*, Paris, Éditions Marcel Rivière, 1978, p. 85.

²⁴⁰ Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes*, traduit de l'anglais par Jules Castier, Paris, Pocket, 1994, p. 6.

²⁴¹ Leonid Heller propose une analyse détaillée du contexte historique de *Nous autres* de Zamiatine et de la manière dont le roman met en œuvre le climat artistique et politique de son époque. Voir Leonid Heller « Zamjatin : prophète ou témoin ? *Nous autres* et les réalités de son époque », dans *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 22, n° 2-3, Avril-Septembre 1981, p. 140.

²⁴² Huxley met en évidence cet aspect dans sa préface de 1946 à son roman : « La promiscuité sexuelle du *Meilleur des mondes* ne semble pas, non plus, devoir être fort éloignée. Il y a déjà certaines villes américaines où le nombre des divorces est égal au nombre des mariages » in Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes*, *op.cit.*, p. 17.

visage de *Big Brother* dans le roman d'Orwell est une allusion évidente à l'effigie de Staline omniprésente en URSS, tout comme l'endoctrinement contre l'ennemi fantomatique de la Patrie, Goldstein, fait écho à la propagande anti-trotskiste soviétique²⁴³ ; le nazisme historique contribue également à la fantasmagorie orwellienne : la stratégie de haine mise en place dans *1984* est calquée, comme nous le verrons, sur la politique agressive de l'Allemagne d'Hitler. La liste des exemples serait encore longue, et nous y reviendrons, mais il commence à apparaître que le principal objet d'investigation du récit dystopique est moins la Cité meilleure des utopistes que l'ici et maintenant, ou le passé récent, de l'écrivain. La dystopie rejoint donc sur ce point le dispositif utopique qui, comme ce dernier, dresse une critique de l'univers de référence de l'écrivain à travers sa transposition dans un espace-temps fictionnel. Utopie et dystopie, apparemment antinomiques, partagent donc une stratégie essentielle qui se sert de la fiction en guise de loupe qui grossit les aspects paradoxaux d'une réalité historique.

Toutefois, tandis que l'utopie se construit, comme nous l'avons vu, sur le *principe de contre-pied*, qui opère un renversement du présent de l'utopiste dans un ailleurs à la temporalité ambiguë, la dystopie pousse au paroxysme certaines dynamiques du présent de l'auteur dans une société imaginaire du futur. À la différence de la contre-utopie qui, tout en les détournant, reprend de fait les thèmes et les structures de la tradition utopique, la dystopie met en place un dispositif autonome et original, qui fait appel à un procédé représentatif que nous appelons *exacerbation*. Ce principe fondamental de la littérature dystopique consiste à repérer, à isoler et à absolutiser certains événements de l'histoire récente, ainsi que ces idéologies dominantes qui s'imposent au présent comme des impératifs inéluctables. Pour le dire avec Adorno, « des observations faites dans l'état actuel de la civilisation sont poussées jusqu'à l'évidence immédiate de leur monstruosité²⁴⁴ ». Leur projection dans un futur imaginaire ne vise pas tant à livrer au lecteur des inquiétantes prophéties, mais plutôt à mettre à distance l'actualité tout en gardant une continuité avec elle. Autrement dit, pour reprendre la thèse d'un article de Leonid Heller sur *Zamiatine*, l'écrivain dystopique travaille moins en prophète qu'en témoin de son époque²⁴⁵.

²⁴³ « De Staline - Big Brother omniprésent à l'ennemi mythique nécessaire, Goldstein - Trotsky (ou Andres Nin), de la réécriture de l'histoire à une vie terne et difficile ; du guet inlassable aux variétés de torture "sophistiquées", c'est moins une utopie qui est présentée que la transposition d'une certaine perception de la réalité soviétique de l'époque » in Roland Lew, « Orwell : l'exigence critique et le monde contemporain », *L'Homme et la société*, n° 73-74, 1984, p. 14.

²⁴⁴ Théodor W. Adorno, « Aldous Huxley et l'utopie », *Prismes, critique de la culture et de la société*, Paris, Payot&Rivages, 2003, p. 95.

²⁴⁵ Leonid Heller, « *Zamiatine* : prophète ou témoin ? *Nous autres* et les réalités de son époque », *op.cit.*,

Le choix d'utiliser, dans ces romans, l'expédient fictionnel du journal intime s'inscrit dans ce rapport particulier avec le présent. En effet, *Nous autres* se présente comme un livre de mémoires à envoyer dans l'espace pour « les êtres inconnus habitants d'autres planètes²⁴⁶, » témoignage qui finira par raconter l'histoire d'une prise de conscience contre le régime. De même, dans *1984*, Winston tient un journal intime pour réagir au refoulement de l'histoire imposé par l'État ; c'est ainsi qu'il se frayera un espace de vérité parmi les mensonges du pouvoir. Par ce biais, la fiction romanesque met en abyme la tension vers l'analyse du présent de la dystopie, ainsi que sa réflexion sur les liens entre l'hier, l'aujourd'hui et le demain en la transférant sur le personnage protagoniste.

Cependant, tout en intégrant souvent une poétique du témoignage, la dystopie parle de l'histoire, non en la décrivant mais en la réinventant. Les dynamiques socio-politiques de la réalité sont introduites dans la machine du dispositif dystopique pour les transfigurer, les absolutiser ou les déformer. L'histoire est ainsi racontée du point de vue de la fiction. De cette manière, l'écrivain accorde à la dimension de l'imaginaire la capacité de faire émerger des vérités entremêlées dans la pelote de l'actualité. Ceci a une autre importante conséquence : l'imagination dystopique, ramenant le politique sur le plan du littéraire, le « déscientifise » pour le « resubjectiver » à travers l'expérience d'un personnage qui se fait porteur d'une expérience humaine. Le monde dystopique est toujours présenté, du moins dans la « trilogie » Zamiatine-Huxley-Orwell, à travers une expérience individuelle de souffrance : le ressenti de D-503, de Bernard Marx dans le *Meilleur des mondes* et de Winston Smith dans *1984* fait vaciller l'idéologie étatique et montre toute l'abstraction et le danger de ses dogmes. Le statut de vérité de la dystopie est ainsi à rechercher moins dans la fidélité aux éléments historiques présents en filigrane dans le roman, que dans la manière dont la sphère personnelle de l'individu est atteinte par le politique. À la différence de l'utopie, qui contemple de l'extérieur le meilleur système politique en vantant son fonctionnement global, la dystopie regarde un ordre politique à travers la focalisation interne d'un sujet qui le subit.

Nous pouvons maintenant rassembler les aspects que nous venons de mettre en évidence afin d'esquisser une hypothèse du fonctionnement du dispositif dystopique et du rapport qu'il entretient avec l'utopie. À ce propos, nous ne concordons pas entièrement avec la théorisation de Corin Braga qui, en retouchant le modèle binaire d'Hélène

pp. 137-165.

²⁴⁶ Evgenij Zamiatine, *Nous autres*, traduit du russe par B. Cauvet-Duhamel, Gallimard, 1994, Note 1, p. 6.

Greven-Borde²⁴⁷, envisage l'utopie et la dystopie comme un système quadruple dans lequel l'une comme l'autre se fonderait sur un pôle combinant « un astre lumineux (la cité parfaite) » et « un astre ténébreux (la cité de dérélition) ». Selon Braga, dans l'utopie, « le pôle plus se trouve au zénith (dans l'ailleurs) et le pôle moins au nadir (dans l'ici) » et symétriquement, dans la dystopie, « le pôle négatif se trouve au zénith (dans un ailleurs ou un futur de cauchemar), alors que, par revers, le nadir (l'ici ou la contemporanéité) apparaît comme une positivité, certes pas parfaite mais en tout cas préférable à l'autre pôle »²⁴⁸. À notre avis, l'utopie comme la dystopie constituent bien un système opposant un pays imaginaire (la cité idéale ou la cité infernale) et un pays réel (ce dernier, comme le précise Braga, correspondant moins à la réalité tout court qu'à la vision que l'auteur a de son époque). Cependant, nous mettons en doute que l'ici et maintenant de l'auteur soit envisagé comme une positivité dans la dystopie. Au contraire, le présent historique est ciblé comme étant porteur de ces éléments néfastes que l'on retrouve exaspérés dans l'univers de fiction ; en outre, il ne faut pas oublier que la dystopie est également une réponse polémique à l'utopie elle-même. Les deux pôles ne sont donc pas tout à fait symétriques : l'utopie relève d'une réversion du présent, et la dystopie se focalise, d'un côté, sur les aspects inquiétants et les idéologies de l'époque de l'écrivain et, de l'autre, sur un renversement du pays utopique. Le dispositif dystopique apparaît alors comme une triade dans laquelle la cité infernale relève, à la fois, d'une distorsion de l'utopie par *contre-pied* et d'une déformation du présent par *exacerbation*. L'issue de cette double opération est l'extension du périmètre limité de l'île utopique au globe entier (l'État Unique de *Nous autres* ou du *Meilleur des mondes*), ou à un macro-continent (l'Océanie).

Si l'un des caractères principaux de ce monde cauchemardesque est sa dimension planétaire, alors le vecteur du récit ne peut plus être un voyageur, comme dans l'utopie, mais il est remplacé par une autre typologie d'étranger : un atome de la société dystopique en souffrance, qui a conscience de sa différence et qui s'affranchit progressivement de la machine totalitaire. Le vecteur, symbole du déplacement utopique, est donc supplanté par un « point » qui trône au centre du dispositif dystopique comme symbole de l'irruption de la singularité dans la continuité totalitaire. L'altérité n'est donc plus définie par une extranéité géographique, mais comme une dimension interne au sujet. Dans la dystopie, s'il y a une sortie, elle est « à l'intérieur », pour reprendre le titre de l'œuvre de Jean

²⁴⁷ Hélène Greven-Borde, *Formes du roman utopique en Grande-Bretagne (1918-1970). Dialogue du rationnel et de l'irrationnel*, Paris, PUF, 1984, p. 67.

²⁴⁸ Corin Braga, « Utopie, eutopie, dystopie et anti-utopie », *op.cit.*, pp. 4-5.

Michel Alberola²⁴⁹. Dans la trilogie *Zamiatine-Huxley-Orwell*, le dispositif dystopique opère au sein de récits qui montrent la confrontation entre l'individu et un pouvoir absolu. La question de l'éros, apparemment antithétique avec celle du totalitarisme, vient jouer un rôle central qui se décline d'une manière originale dans chaque roman.

1.4.2. TOTALITARISME ET ÉROS

La notion de totalitarisme, comme l'affirme Franz Neumann²⁵⁰, est une abstraction qui désigne moins une situation historique précise qu'« un *idéaltipe* au sens wébérien »²⁵¹. En effet, les nombreuses différences génétiques et structurelles des régimes dits totalitaires remettent en cause l'unité que l'étiquette de totalitarisme voudrait leur attribuer. À plusieurs reprises, les historiens ont remarqué que cette notion est moins pertinente pour définir un groupe de systèmes politiques que les univers imaginaires de la littérature dystopique. Enzo Traverso, par exemple, affirme :

Sous ses formes idéaltypiques, le [totalitarisme] ressemble davantage au monde cauchemardesque imaginé par George Orwell dans *1984*, avec son ministère de la Vérité, son Big Brother et son novlangue, qu'à la réalité concrète des fascismes ou du stalinisme²⁵².

La dystopie, par sa tendance à imaginer un régime totalitaire idéal poussant au paroxysme les dictatures historiques par le principe d'exacerbation, apparaît donc comme le terrain parfait pour envisager la question du totalitarisme dans son sens le plus large : non comme une configuration politique précise mais comme une condition existentielle où le pouvoir étatique prive le sujet de sa singularité.

²⁴⁹ Jean-Michel Alberola, « La sortie est à l'intérieur » (2005), Centre Pompidou, Paris.

²⁵⁰ Franz Neumann, *The Democratic and the Authoritarian State. Essays in Political and Legal Theory*, Glencoe, The Free Press, 1957, p. 235.

²⁵¹ Enzo Traverso (1998), « Le totalitarisme. Histoire et apories d'un concept », *L'Homme et la société*, n° 129, 1998, pp. 97-98.

²⁵² *Ibid.*

Le concept controversé de totalitarisme, calqué sur le mot italien « totalitario²⁵³ » et revendiqué par Mussolini lui-même, naît de l'exigence de définir la rupture que les trois dictatures européennes du XXème siècle, le fascisme, le nazisme, le bolchevisme, marquent par rapport aux régimes autoritaires des siècles précédents. Cette rupture consisterait, selon l'analyse historique de Krzysztof Pomian, dans la combinaison d'une série d'éléments que nous retrouvons dans la littérature dystopique : le rôle du chef et son mode de fonctionnement, le parti unique, la terreur, l'importance accordée à la mobilisation des masses, le contrôle par le parti ou par l'État de tous les domaines de la vie sociale, de l'économie, de la culture, des loisirs²⁵⁴. Ce régime de pouvoir, comme l'a montré Hannah Arendt, viserait en effet une domination qui dépasse les limites d'un territoire national pour devenir totale²⁵⁵. Mais cette totalité n'est pas uniquement de caractère géographique, car ce qu'on appelle le totalitarisme envisage de contrôler intégralement l'individu, de son activité publique jusqu'à son vécu intime. Le sujet ne doit pas se limiter à ne pas entraver le régime : il doit l'*aimer* ; d'où l'apparat monumental de propagande et l'encadrement du temps libre de la population que ces régimes mettent en place à côté du système de répression policière pour séduire les masses, tout en les contrôlant. Les totalitarismes font donc de la question de l'éros du sujet un problème politique. Ceci n'échappe pas aux écrivains dystopiques.

Certes, chaque dystopie envisage de manière différente le rôle du désir au sein du dispositif de pouvoir, mais toutes l'interprètent comme une force antagoniste à l'État totalitaire. Comme l'observe Raymond Williams, les différentes formes de l'amour, qu'elles intègrent ou non Éros et Agapè,

font obstacle non seulement à l'attachement et à la gratitude de l'esclave envers le maître ou de l'individu envers la collectivité, mais aussi ils sont générateurs d'un Imaginaire singulier, incompatible avec l'Imaginaire collectif et aliénant imposé par le pouvoir, et instaurant un Ailleurs affectif et fantasmatique en chaque être ainsi dissident : bris de clôture, brèche désaliénante, inadmissible pour l'Ordre qui, à l'image de sa propre initiale O, se veut horizon

²⁵³ « Revendiquée par le fascisme et rejetée autant par le communisme russe que par le national-socialisme allemand, la notion de totalitarisme a été largement utilisée par leurs critiques de tous bords exilés antifascistes italiens et allemands, opposants de gauche du stalinisme, penseurs politiques libéraux, ex-communistes devenus anticomunistes, intellectuels est-européens exilés, marxistes et antimarxistes, libertaires et conservateurs, idéologues de la guerre froide et pacifistes chacun lui attribuant des significations différentes, selon les conjonctures, les contextes et les sensibilités ». Pour une histoire de la notion de totalitarisme, voir Enzo Traverso, « Le totalitarisme. Histoire et apories d'un concept », *op.cit.*, pp. 97-111.

²⁵⁴ Krzysztof Pomian, « Totalitarisme », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 47, juillet - septembre 1995, pp. 4-23;

²⁵⁵ Hannah Arendt, *Le système totalitaire. Les origines du totalitarisme*, traduit par Jean-Loup Bourget, Robert Davreu, Patrick Lévy, Paris, Seuil, 2005.

Commençons par Zamiatine qui anticipe et contient d'une certaine manière les récits dystopiques des années suivantes. La clef de sa perspective est le couple terminologique qui oppose bonheur et désir. Le totalitarisme de l'État Unique de *Nous autres* se résume en une formule qui annonce ses paradoxes : « forcer à être heureux ». Le journal national présente en effet le projet de conquête de l'Espace qui ouvre le roman dans ces termes :

Il nous appartient de soumettre au joug bienfaisant de la raison tous les êtres inconnus, habitants d'autres planètes, qui se trouvent peut-être encore à l'état sauvage de la liberté. S'ils ne comprennent pas que nous leur apportons le bonheur mathématique et exact, notre devoir est de les forcer à être heureux²⁵⁷.

Ce projet politique, avant de se destiner aux habitants d'autres planètes, s'applique tout d'abord aux « numéros », à savoir à tous les membres de l'État Unique. Comment donc être heureux ? Pour atteindre le bonheur universel, une fois réglé le problème de la faim dans le monde par un aliment à base de naphte, le régime a également neutralisé l'éros. Force imprévisible éminemment subjective et susceptible de perturber l'immobilité parfaite et rationnelle de la machine totalitaire, il doit être prévenu, canalisé, contrôlé, jusqu'à lui faire perdre sa spontanéité dangereuse. En effet, si la *Lex sexualis* établit que « n'importe quel numéro a le droit d'utiliser n'importe quel autre numéro à des fins sexuelles²⁵⁸ », c'est à l'État de prévoir la modalité de ces accouplements à travers un tableau des jours sexuels²⁵⁹. Pendant les Heures Personnelles incluses dans la Table des Heures (un programme journalier qui établit et coordonne la vie de la communauté), les numéros peuvent avoir des rapports sexuels, à des moments spécifiques, à condition de présenter au partenaire un billet rose avec son nom, fourni au préalable par l'administration publique. La procréation est exclue du domaine de la sexualité : l'écriture elliptique de Zamiatine laisse entendre que seuls les individus qui correspondent aux Normes Maternelles et Paternelles peuvent générer des enfants²⁶⁰ qui seront ensuite destinés aux

²⁵⁶ Jean Pierre Picot, « L'horizon clôturé, le statut de l'ailleurs spatio-temporel et affectif dans la contre-utopie moderne », *op.cit.*, p. 70.

²⁵⁷ Evgenij Zamiatine, *Nous autres*, *op. cit.*, Note 1, p.6.

²⁵⁸ *Ibid.*, Note 5, p.32.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ Extrait de la Note 3 : « N'est-il pas absurde que le gouvernement d'alors, puisqu'il avait le toupet de s'appeler ainsi, ait pu laisser la vie sexuelle sans contrôle ? N'importe qui, quand ça lui prenait... C'était une

Instituts de Puériculture jusqu'à l'âge adulte. La passion amoureuse, comme d'ailleurs toute forme d'imagination, est considérée comme une maladie. La relation érotique est ainsi aseptisée autant que possible pour qu'elle soit conforme aux impératifs de stabilité du pouvoir : en cela consiste la condition essentielle du bonheur dont l'État se porte garant.

L'organisation minutieuse de la vie sexuelle des numéros reprend le motif du contrôle des naissances et de l'éducation étatique des utopies. Toutefois, Zamiatine semble se soucier moins du rapport de symétrie inversée qui relie utopie et dystopie que du lien que cette dernière nouerait avec le mythe du paradis perdu, et ce notamment à deux moments du roman. Le premier correspond avec le contenu d'un poème que le poète R-13 expose à D-503 :

La vieille légende du paradis, c'est nous, c'est tout à fait actuel. Vous allez voir. Les deux habitants du paradis se virent proposer le choix : le bonheur sans liberté ou la liberté sans bonheur, pas d'autre solution. Ces idiots-là ont choisi la liberté et, naturellement, ils ont soupiré après des chaînes pendant des siècles. Voilà en quoi consistait la misère humaine : on aspirait aux chaînes. Nous venons de trouver la façon de rendre le bonheur au monde... Vous allez voir. Le vieux Dieu et nous, nous sommes à la même table, côte à côte. Oui, nous avons aidé Dieu à vaincre définitivement le diable ; c'est le diable qui avait poussé les hommes à violer la défense divine et à goûter à cette liberté maudite ; c'est lui, le serpent rusé. Mais nous l'avons écrasé d'un petit coup de talon : "crac". Et le paradis est revenu, nous sommes redevenus simples et innocents comme Adam et Ève. Toute cette complication autour du bien et du mal a disparu ; tout est très simple, paradisiaque, enfantin. Le Bienfaiteur, le Cube, la Machine, la Cloche Pneumatique, les Gardiens, tout est bon, tout est grandiose, magnifique, noble, élevé, d'une pureté de cristal. Car cela protège notre contrainte, c'est-à-dire notre bonheur²⁶¹.

À la fin du roman, lorsque D-503, désormais identifié comme un traître, rencontre le Bienfaiteur (le grand dictateur de l'État Unique), ce dernier lui explicite son idéologie :

De quoi les gens se soucient-ils depuis leurs langes ? De trouver quelqu'un qui leur définisse le bonheur et les y enchaîne. Que faisons-nous d'autre actuellement ? Nous réalisons le vieux rêve du paradis. Rappelez-vous : au paradis on ne connaît ni le désir, ni la pitié, ni l'amour, les saints sont opérés : on leur a enlevé l'imagination – et c'est uniquement pour cette raison qu'ils

vie absolument a-scientifique et bestiale. Les gens produisaient des enfants à l'aveuglette, comme des animaux. N'est-il pas extraordinaire que, pratiquant le jardinage, l'élevage des volailles, la pisciculture (nous savons de source sûre qu'ils connaissaient ces sciences), ils n'aient pas su s'élever logiquement jusqu'à la dernière marche de cet escalier : la puériculture. Ils n'ont jamais pensé à ce que nous appelons les Normes Maternelle et Paternelle ». Et auparavant, en parlant du personnage de O : « Il lui manque environ dix centimètres pour avoir la Norme Maternelle, c'est pourquoi elle a l'air toute ronde » (Note 2).

²⁶¹ Evgenij Zamiatine, *Nous autres*, op. cit., Note 11, p.179.

connaissent la béatitude²⁶².

La dichotomie que R-13 établit à partir des deux notions de bonheur et liberté recoupe l'opposition des deux principes de plaisir et de désir que nous avons cernés dans le récit du Paradis Perdu, le premier se nourrissant de l'harmonie et la stabilité, le second étant un élément moteur, de nature érotique et gnoséologique²⁶³, qui fait irruption et bouleverse un ordre immobile. Si la « misère humaine » est une conséquence des ravages du désir et de la liberté des hommes et des femmes – là est le postulat du Bienfaiteur –, pour atteindre le bonheur absolu, l'État vise à rétablir ces frontières physiques et normatives que le couple mythique d'Adam et Ève a violées par son *éggression*. Une fois que le pouvoir humain a remplacé l'autorité divine, il se donne donc comme objectif ultime de retrouver la condition enfantine édénique par l'abolition des sophistications philosophiques (« toute cette complication autour du bien et du mal ») et du *pathos* engendrée par le désir, la pitié, l'amour. Derrière l'apparente évolution technologique de l'État Unique se cacherait ainsi une involution de la condition humaine obtenue grâce à la domestication de la tension érotique et du désir de connaissance symbolisés par le péché d'Adam et Ève.

En rapprochant le régime totalitaire de *Nous autres* de l'univers clos de l'Éden, Zamiatine aborde l'un des paradoxes de l'idéologie dominante de son époque, soutenue par les théoriciens et les acteurs du capitalisme d'État, à commencer par Lénine. Si d'un côté, ils rêvent d'une rationalisation intégrale de la société et exaltent les avancées technologiques au nom du progrès, de l'autre, ils contribuent à sculpter un modèle d'homme-enfant régressif qui se plierait sans opposer de résistance à des instances supérieures. Il ne faut pas oublier, en effet, que, dans les années qui précèdent l'écriture de *Nous autres*, l'État soviétique avait opéré une militarisation du travail par un système extrêmement coercitif qui prévoyait, entre autres, des tribunaux disciplinaires et une force armée pour recruter les travailleurs²⁶⁴. En outre, Lénine, initialement hostile au taylorisme, après la révolution de 1917 le considérait désormais comme une condition *sine qua non* du socialisme, et allait jusqu'à affirmer que « la même révolution exige, [...] pour assurer son développement et sa consolidation, [...] dans l'intérêt du socialisme, que les masses obéissent sans réserve à la volonté unique des dirigeants du travail »²⁶⁵. L'État Unique de

²⁶² *Ibid.*, Note 36, p. 275.

²⁶³ Voir notre thèse : 1.1.1.

²⁶⁴ À ce propos, voir : Leonid Heller, « Zamiatine : prophète ou témoin ? *Nous autres* et les réalités de son époque », *op.cit.*, pp. 145-147.

²⁶⁵ Vladimir Lénine, « Les tâches immédiates du pouvoir des Soviets », traduit du russe par Albert Baraquin, Emile Bottigelli, Georges Cognot et alii, in *Œuvres*, tome 27, Paris, éditions du progrès, 1971, p. 279.

Zamiatine fait donc écho à l'Union soviétique de l'époque dans son utopie d'un avenir de bonheur pour l'homme qui se construit, toutefois, sur l'infantilisation de ce dernier et sur son asservissement au projet social qui est censé le conduire à l'émancipation. Un écart incommensurable sépare ainsi le rêve de la construction d'un Paradis sur terre de ses conditions historiques de réalisation qui finissent par exiger la mise entre parenthèse de la dimension éminemment subjective de l'être humain.

Le récit de *Nous autres* se construit à partir de cette contradiction pour s'interroger ensuite sur la manière dont le sujet asservi peut retrouver son humanité. L'éros représente encore une fois l'élément perturbateur décisif. En effet, la passion amoureuse entraîne D-503 dans un mouvement d'*éggression* qui l'amènera à dépasser les limites rassurantes imposées par ce nouveau Dieu qui est le Bienfaiteur, et à prendre conscience des aspects infernaux de l'État Unique. Après la rencontre avec le personnage féminin d'I-303, ce mathématicien, effrayé par les numéros irrationnels, transgresse toutes les interdictions du régime, de la consommation d'alcool, jusqu'à sa complicité avec la révolution des Méphis, en passant par la violation du Tableau des Heures, de la Norme Paternelle, de la *Lex sexualis*. Toutefois, tout au long de ce processus de révolte, D-503 semble vivre moins une véritable prise de conscience politique qu'un bouleversement identitaire dû à la passion érotique, qui lui fait découvrir peu à peu une nouvelle identité qui prend place à côté de l'ancienne. Pour ne prendre qu'un exemple, son adhésion à la cause révolutionnaire des Méphis n'apparaît que comme une maturation politique très confuse, guidée essentiellement de la nécessité de répondre aux demandes de sa bien-aimée. Le protagoniste est en réalité soulagé par le maintien du *statu quo* après le mouvement de contestation sans précédents, organisée entre autres par I-303 :

... Oh, très Sage ! Est-ce que malgré tout nous serions sauvés ? [...] Non, les murs sont encore debout ! Les voici, je puis les palper ! Je n'ai plus cette impression terrible d'être perdu, d'être je ne sais où. Tout est comme à l'ordinaire, le ciel est bleu, le soleil rond, rien n'est changé et tout le monde, comme d'habitude, se rend à son travail²⁶⁶.

Ce qui change véritablement en lui est au contraire la découverte de la dimension affective et imaginaire, avec ses travers douloureux :

Je suis devant un miroir et, pour la première fois de ma vie, je dis bien, pour la *première* fois de ma vie, je me vois clairement, distinctement, consciemment, et me regarde avec étonnement,

²⁶⁶ Evgenij Zamiatine, *Nous autres*, op. cit., Note 26, p.194.

comme si j'étais « lui », un autre²⁶⁷.

Une fois découvert la présence de son « autre » irrationnel, D-503 apparaît déchiré entre la sûreté incarnée par l'État, omniprésent mais obscur, et l'irrationalité virulente, également obscure, de la passion qui le pousse vers l'ambiguë I-303.

Dans *Nous autres*, la découverte de l'éros ouvre un drame qui est moins politique que psychologique : celui de l'homme écartelé entre les limites rassurants et le frisson de l'illimité. Au milieu de cet écartèlement, ce qui est sans cesse mis en relief par Zamiatine est la valeur primordiale de la subjectivité, la seule vérité de l'individu perdu dans ses contradictions. La méfiance de l'écrivain vis-à-vis des fausses utopies politiques, telles que le socialisme soviétique, se reflète ainsi dans son choix de présenter la prise de conscience de D-503 comme une découverte existentielle à travers la passion amoureuse : si elle est politique, elle l'est en vertu de la résistance du désir humain à tout régime qui comme « une toile d'araignée » lui lie les mains et les pieds²⁶⁸. La perte de cette ressource indispensable apparaît comme le principal danger de l'individu face au pouvoir. Le roman se conclut en effet avec l'opération qui ôtera au protagoniste l'imagination et par là sa subjectivité, en mettant donc en scène ce fantasme ultime de l'humanisme²⁶⁹ de Zamiatine. Alors que les révolutions politiques sont illimitées – « il n'y a pas de dernière révolution, le nombre des révolutions est infini²⁷⁰ », explique I-303 à D-503 – le véritable ennemi contre lequel les humains auront à se battre dans la société du futur, qui commence dans le présent, est la dégradation de la conscience de soi et des formes de l'affectivité. Autrement dit, la véritable lutte défendue par Zamiatine n'est pas celle qui oppose à un modèle d'État

²⁶⁷ *Ibid.*, Note 11, p. 81.

²⁶⁸ *Ibid.*, Note 5, p. 32.

²⁶⁹ Nous utilisons ce concept dans le sens que définira en 1945, Jean-Paul Sartre : « Mais il y a un autre sens de l'humanisme, qui signifie au fond ceci : l'homme est constamment hors de lui-même, c'est en se projetant et en se perdant hors de lui qu'il fait exister l'homme et, d'autre part, c'est en poursuivant des buts transcendants qu'il peut exister ; l'homme étant ce dépassement et ne saisissant les objets que par rapport à ce dépassement, est au cœur, au centre de ce dépassement. Il n'y a pas d'autre univers qu'un univers humain, l'univers de la subjectivité humaine. Cette liaison de la transcendance, comme constitutive de l'homme – non pas au sens où Dieu est transcendant, mais au sens de dépassement –, et de la subjectivité, au sens où l'homme n'est pas enfermé en lui-même mais présent toujours dans un univers humain, c'est ce que nous appelons l'humanisme existentiel. Humanisme, parce que nous rappelons à l'homme qu'il n'y a d'autre législateur que lui-même, et que c'est dans le délaissement qu'il décidera de lui-même ; et parce que nous montrons que ça n'est pas en se retournant vers lui, mais toujours en cherchant hors de lui un but qui est telle libération, telle réalisation particulière, que l'homme se réalisera précisément comme humain », in Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996.

²⁷⁰ Evgenij Zamiatine, *Nous autres*, *op. cit.*, Note 30, p. 226.

qui se veut idéal une autre utopie, mais la protection de la subjectivité contre « l'aliénation psychologique, unidimensionnelle et réductrice²⁷¹ » des systèmes totalitaires.

Orwell, qui dans son compte-rendu de 1946 sur *Nous autres*, y voit non sans malice la source d'inspiration du *Meilleur des Mondes* d'Huxley²⁷², reprend lui-même le schéma narratif du roman de Zamiatine. Dans *1984*, en effet, les personnages de Winston, Julia, Big Brother prennent la place respectivement de D-503, d'I-303, du Bienfaiteur, et le récit se termine également sur l'échec d'une révolte individuelle qui marque le triomphe absolu du système totalitaire. Néanmoins, Orwell abandonne la représentation étatique de Zamiatine en repensant le rôle du pouvoir totalitaire vis-à-vis de l'individu : si l'État paternaliste de *Nous autres* vise à la construction d'un homme-enfant docile et bêtement heureux, par l'organisation, la planification, l'aseptisation du désir, et par là de la subjectivité, le régime d'Océanie dans *1984* réprime les passions, manipule la vérité, prive de tout confort, instille dans les masses une frustration à tous les niveaux qui se transforme en un surplus d'haïne et en vénération de la toute-puissance de la dictature. En d'autres termes, le totalitarisme est figuré, dans un cas, par la mise en scène d'un État essentiellement hédoniste, qui promet un bonheur rassurant par la rationalisation de tous les aspects inquiétants de la vie, dans l'autre, il apparaît comme un Léviathan féroce qui tient les masses sous son emprise par la peur et la pénurie, nécessaires à l'excitation de leur agressivité et de leur identification au bourreau, selon une logique sado-masochiste.

Chez Orwell aussi, l'éros est inévitablement un enjeu crucial du pouvoir : dans *1984*, si la prostitution est tacitement tolérée, à condition qu'elle soit « furtive et sans joie²⁷³ », il est un crime d'État de vivre une relation érotique entre membres du Parti. Le sexe est accepté uniquement à l'intérieur du mariage et dans le seul but de procréer. L'union conjugale nécessite, d'ailleurs, une autorisation d'une commission spéciale qui s'y oppose si elle perçoit de l'attraction physique entre les deux candidats. Un des objectifs majeurs de Big Brother est, en effet, d'entraver l'acte sexuel pour lui ôter la dimension du plaisir, à l'intérieur et en dehors de la relation conjugale. L'explication de cette stratégie politique se trouve dans le roman :

²⁷¹ Jean-Pierre Picot, « L'horizon clôturé, le statut de l'ailleurs spatio-temporel et affectif dans la contre-utopie moderne », *op.cit.*, p. 70.

²⁷² « The first thing anyone would notice about *We* is the fact – never pointed out, I believe – that Aldous Huxley's *Brave New World* must be partly derived from it. Both books deal with the rebellion of the primitive human spirit against a rationalised, mechanised, painless world, and both stories are supposed to take place about six hundred years hence. The atmosphere of the two books is similar, and it is roughly speaking the same kind of society that is being described though Huxley's book shows less political awareness and is more influenced by recent biological and psychological theories » in George Orwell, « Freedom and Happiness. Review of *We* by Yevgeny Zamyatin », *Tribune*, n°471, 4 janvier 1946.

²⁷³ George Orwell, *1984*, traduit de l'anglais par Amélie Audibert, Paris, Gallimard, 1950, p. 97.

La privation sexuelle entraînait l'hystérie, laquelle était désirable, car on pouvait la transformer en fièvre guerrière et en dévotion pour les dirigeants. [...]. Il y avait un lien direct entre la chasteté et l'orthodoxie politique. Sinon, comment aurait-on pu maintenir au degré voulu, chez les membres du Parti, la haine et la crédulité folles dont le Parti avait besoin, si l'on n'emmagasinait quelque puissant instinct afin de l'employer comme force motrice ?²⁷⁴

Orwell prend donc ici ses distances de *Zamiatine* et, comme nous le verrons, d'Huxley, pour transfigurer dans son roman ses réflexions sur le nazisme :

Hitler a compris la fausseté de l'attitude hédoniste devant la vie [...]. [Il] sait que les êtres humains ne veulent pas seulement le confort, la sécurité, un nombre réduit d'heures de travail, l'hygiène, le contrôle des naissances et, en général, le bon sens ; ils veulent aussi, au moins pendant de brèves périodes, la lutte et le sacrifice, pour ne pas parler des tambours, des drapeaux et des défilés militaires. Tandis que le socialisme, ou même le capitalisme mais à contrecœur, disait aux gens « Je vous offre du bon temps », Hitler leur a dit « Je vous offre le combat, le danger et la mort », et, résultat, toute une nation s'est jetée à ses pieds²⁷⁵.

L'écrivain rejoint ainsi les analyses de Wilhelm Reich sur l'exploitation de la frustration des masses par le nazisme. Selon le psychanalyste, ces régimes récupèrent l'énergie sexuelle de l'individu bloquée dans les structures traditionnelles familiales et sociales au niveau du Parti et de l'État : ainsi, en s'identifiant à la figure glorieuse du Chef, l'homme retrouve une compensation à sa frustration érotique et devient l'agent d'une politique de puissance et de conquête²⁷⁶.

Dans ce contexte, la passion de Winston et Julia assume une valeur éminemment politique, dépourvue des révélations psychologiques que l'on a pu cerner dans la prise de conscience du protagoniste de *Nous autres*. Puisqu'en Océanie le désir est un crime de pensée, « l'acte sexuel accompli avec succès était un acte de rébellion²⁷⁷ » :

On ne pouvait aujourd'hui avoir d'amour ou de plaisir pur. Aucune émotion n'était pure car elle était mêlée de peur et de haine. Leur embrassement avait été une bataille, leur jouissance

²⁷⁴ *Ibid.*, pp. 190-191.

²⁷⁵ Il s'agit d'un extrait de la critique d'Orwell au *Mein Kampf* paru le 21 mars 1940 dans le *New English Weekly*, cité par Jean-Pierre Picot, « L'horizon clôturé, le statut de l'ailleurs spatio-temporel et affectif dans la contre-utopie moderne », *op.cit.*, pp. 78-79.

²⁷⁶ Wilhelm Reich, *Psychologie de masse du fascisme*, traduit par Pierre Kamnitzer, Paris, Payot&Rivages, 2001. Voir également Roger Dadoun, « Sacs et ressacs du fascisme autour de Wilhelm Reich et de la Psychologie de masse du fascisme », in *Éléments pour une analyse du fascisme*, Séminaire Paris VIII-Vincennes, 1974-1975, tome 2, (dir. Maria-A. Macciocchi), Paris, Union générale d'éditions, 1976.

²⁷⁷ George Orwell, 1984, *op.cit.*, p. 95.

une victoire. C'était un coup porté au Parti. C'était un acte politique²⁷⁸.

Pourtant, les deux personnages n'envisagent pas la rébellion dans la même optique. Chez Julia, pragmatique et cynique, la transgression aux interdictions du régime, pratiquée par ailleurs systématiquement et avec des ruses sophistiquées, est tournée vers une recherche du plaisir essentiellement individualiste et immédiate :

On voulait du bon temps. « Eux », c'est-à-dire les gens du Parti, voulaient vous empêcher de l'avoir. [...]. Elle semblait trouver tout aussi naturel qu'« eux » voulussent dérober aux gens leurs plaisirs et que les gens voulussent éviter d'être pris. Elle détestait le Parti et exprimait sa haine par les mots les plus crus. Cependant elle n'en faisait aucune critique générale. Elle ne s'intéressait à la doctrine du Parti que lorsque celle-ci touchait à sa propre vie [...]. Elle n'avait jamais entendu parler de la Fraternité et refusait de croire à son existence. Toute révolte organisée contre le Parti lui paraissait stupide, car elle ne pourrait être qu'un échec. L'acte intelligent était d'agir à l'encontre des règles et de rester quand même vivant²⁷⁹.

Bien qu'instinctivement consciente des mensonges et des mises en scène du Parti, Julia se rebelle contre la dictature en la contournant, comme « un lapin se soustrait à la poursuite d'un chien²⁸⁰ », poursuivant son instinct de survie. Sa révolte n'a donc pas une vocation universelle. Au contraire, Winston, moins intuitif que sa compagne, mais habité par la nécessité de comprendre dans les détails le fonctionnement du pouvoir pour le ramener à une critique de caractère général, songe sans cesse à une manière de pérenniser sa haine vis-à-vis du Parti, voire de la mettre au service d'une révolution qui subvertirait le *statu quo*. Tout en étant conscient de l'échec qui s'en suivrait certainement d'une telle tentative, il inscrit son dessin dans une dynamique de longue durée :

- [...] Je ne pense pas que nous puissions changer quoi que ce soit pendant notre existence. Mais on peut imaginer que de petits nœuds de résistance puissent jaillir çà et là, de petits groupes de gens qui se ligueraient et dont le nombre augmenterait peu à peu. Ils pourraient même laisser après eux quelques documents pour que la génération suivante reprenne leur action au point où ils l'auraient laissée²⁸¹.

La transgression à travers le plaisir sexuel ne suffit pas à Winston. Son aspiration révolutionnaire le conduira, en effet, à se présenter spontanément à O'Brien qu'il croit être

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 170.

²⁷⁹ *Ibid.*, pp. 176-177.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 177.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 208.

l'un des membres de la fantomatique conspiration qui menace l'Océanie, dans le discours de propagande du régime.

Les différentes attitudes vis-à-vis de la révolte des deux personnages aboutissent toutefois au même effet. Torturés par O'Brien et soumis à un atroce lavage du cerveau, Winston et Julia finissent inévitablement par se trahir, dans le sens qu'ils attribuent eux-mêmes à ce mot lors d'une de leurs dernières conversations :

Confesser n'est pas trahir. Ce que l'on dit ou fait ne compte pas. Seuls les sentiments comptent. S'ils peuvent m'amener à cesser de t'aimer, là sera la vraie trahison [...]. Si l'on peut sentir qu'il vaut la peine de rester humain, même s'il ne doit rien en résulter, on les aura battus²⁸².

De manière cohérente avec l'image de l'État orwellien, la stratégie mise en place par le pouvoir pour neutraliser ses adversaires politiques passe par la torture physique et la manipulation des cerveaux en utilisant comme levier leurs peurs inconscientes. C'est ainsi que les supplices qu'O'Brien inflige à Winston arrivent finalement à rediriger sa tension érotique vers Big Brother comme le montre l'épilogue du roman :

Il regarda l'énorme face. Il lui avait fallu quarante ans pour savoir quelle sorte de sourire se cachait sous la moustache noire. Ô cruelle, inutile incompréhension ! Obstiné ! volontairement exilé de la poitrine aimante ! Deux larmes empestées de gin lui coulèrent de chaque côté du nez. Mais il allait bien, tout allait bien. La lutte était terminée. Il avait remporté la victoire sur lui-même. Il aimait Big Brother²⁸³.

Orwell immortalise dans cette image exemplaire le mécanisme qu'il repère dans les totalitarismes les plus efficaces, à savoir l'instrumentalisation de la souffrance et de la peur qui, à travers un procédé de manipulation discursive, se convertit en libido envers le Chef tout-puissant ; en ceci consiste l'apport original d'Orwell aux réflexions sur les liens entre éros et totalitarisme menées par Zamiatine.

La vision d'Huxley est antithétique, sur ce point, à celle d'Orwell. Si le nazisme, tout comme le régime soviétique, ne cessent d'hanter *1984*, *Le Meilleur des mondes* semble plutôt réfléchir sur ce que Pasolini définira comme « l'hédonisme de la société de consommation ». Le système de pouvoir conçu par Huxley, qu'il se soit inspiré ou non de *Nous autres*, se situe effectivement dans le sillage de l'État Unique : comme ce dernier, le régime de 632 de Notre Ford (N.F), contrôle en organisant, organise en contrôlant, et tout

²⁸² *Ibid.*, p. 222.

²⁸³ *Ibid.*, p. 391.

cela en imposant une idéologie du bonheur. Toutefois, la jouissance permanente du *Meilleur des mondes* s'éloigne, sous plusieurs aspects, de la sérénité naïve garantie par le pouvoir dans *Nous autres*, et fait de ce roman une proposition tout à fait originale. Un de ses aspects inédits est la technique dont les dogmes de l'État sont inculqués chez les individus : non par la propagande persuasive de Zamiatine, ni par la frustration des sens et la manipulation de l'histoire d'Orwell, mais par des techniques de conditionnement qui modèlent le cerveau des enfants – rigoureusement conçus *in vitro* et par séries – dès la naissance. La science occupe donc une place importante dans la stabilité politique : chaque catégorie sociale, des alpha plus aux gamma moins, considérant sa condition comme la meilleure, ne songe point à subvertir la hiérarchie sociale, ni encore moins le pouvoir. En réduisant considérablement l'espace des consciences individuelles, tout danger de révolte est ainsi éludé.

En ce qui concerne spécifiquement l'éros, le régime de N.F., qui encourage l'hédonisme dans toutes ses formes, sollicite de manière particulière la libido, en conditionnant les individus à considérer la monogamie et l'abstention comme déviantes. Au contraire, les relations sexuelles doivent être fréquentes et avec des partenaires toujours différents car, comme le veut un des slogans de N.F., « chacun appartient à tous les autres » ; en outre, à travers la manipulation du métabolisme, les corps sont maintenus jeunes jusqu'à soixante ans, âge auquel les individus meurent. Une autre modalité de la jouissance est l'usage obsessionnel d'un puissant anti-dépresseur : lorsque la moindre inquiétude survient, quelques comprimés de *soma* rendent immédiatement la gaieté et le bonheur aux consciences malheureuses.

Toutes ces pratiques, qui visent à rendre les citoyens « heureux comme des bébés en flacon²⁸⁴ », ne vont pas sans une importante activité de consommation, cette dernière étant aussi induite méticuleusement par les techniques de conditionnement :

Le problème consistait à trouver à la consommation du transport une raison économiquement mieux fondée qu'une simple affection pour les primevères et les paysages. Elle fut dûment découverte. — Nous conditionnons les masses à détester la campagne, dit le Directeur pour conclure, mais simultanément nous les conditionnons à raffoler de tous les sports en plein air. En même temps, nous faisons le nécessaire pour que tous les sports de plein air entraînent l'emploi d'appareils compliqués. De sorte qu'on consomme des articles manufacturés, aussi bien que du transport. D'où ces secousses électriques²⁸⁵.

²⁸⁴ Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes*, *op.cit.*, p. 171.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 41.

Si Orwell, de son côté, est hanté par le démon répressif du puritanisme, Huxley se penche, au contraire, sur le fantasme de la satiété permanente d'un état néolibéral parfaitement accompli. Dans sa préface de 1946 au roman, il formalise son propos :

Le gouvernement au moyen de triques et de pelotons d'exécution, de famines artificielles, d'emprisonnements et de déportations en masse, est non seulement inhumain (cela, personne ne s'en soucie fort de nos jours) ; il est — on peut le démontrer — inefficace : et, dans une ère de technologie avancée, l'inefficacité est le péché contre le Saint-Esprit. Un État totalitaire vraiment « efficace » serait celui dans lequel le tout-puissant comité exécutif des chefs politiques et leur armée de directeurs auraient la haute main sur une population d'esclaves qu'il serait inutile de contraindre, parce qu'ils auraient l'amour de leur servitude. La leur faire aimer — telle est la tâche assignée dans les États totalitaires d'aujourd'hui aux ministères de la propagande, aux rédacteurs en chef de journaux, et aux maîtres d'école²⁸⁶.

Cet amour du pouvoir s'obtient selon Huxley en manipulant les masses de sorte à produire « des adultes, intellectuellement et pendant les heures de travail » et « des bébés, en ce qui concerne le sentiment et le désir²⁸⁷ ». L'hédonisme insouciant et frivole, la satisfaction consumériste appliquée à tous les domaines de la vie, le déni de la souffrance à travers un bonheur en pilule, nourrissent la plus efficace stratégie de domination qui arrive à obtenir, sans qu'ils s'en aperçoivent, des travailleurs dociles, soumis, voire reconnaissants à un ordre politique établi.

L'idée que les nouvelles formes de totalitarisme tiendraient les masses sous leur joug non par la répression, mais par la séduction, a été amplement développée par Herbert Marcuse dans *L'Homme unidimensionnel* (1968), fortement influencé par son expérience dans un pays industriellement et technologiquement développé comme les États-Unis, où il se réfugie après son exil à partir de 1934. Lorsque le philosophe analyse les spécificités de la société de consommation comme nouveau dispositif totalitaire, il semble cerner plusieurs aspects qui sont au cœur du *Meilleur des Mondes*. Comme Marcuse, Huxley réfléchit au rôle à la fois de la technologie et de l'hédonisme dans la mise en place d'une idéologie désormais dépourvue de toute véritable opposition :

Les moyens de transports, les communications de masse, les facilités de logement, de nourriture et d'habillement, une production de plus en plus envahissante de l'industrie des loisirs et de l'information, impliquent des attitudes et des habitudes imposées et certaines réactions intellectuelles et émotionnelles qui lient les consommateurs aux producteurs, de

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 15.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 114.

façon plus ou moins agréable, et à travers eux à l'ensemble. Les produits endoctrinent et conditionnent ; ils façonnent une fausse conscience insensible à ce qu'elle a de faux. Et quand ces produits avantageux deviennent accessibles à un plus grand nombre d'individus dans des classes sociales plus nombreuses, les valeurs de la publicité créent des manières de vivre. C'est une manière de vivre meilleure qu'avant et, en tant que telle, elle se défend contre tout changement qualitatif. Ainsi prennent forme la pensée et les comportements unidimensionnels²⁸⁸.

Dans ce processus d'aliénation, où l'homme est transformé en pur consommateur, le libre-arbitre n'a plus sa place et le consensus s'affirme comme la seule voie possible. L'univers dystopique n'inclut-il alors aucun contre-pouvoir ?

1.4.3. ILÔTS DE RÉSISTANCE

Qu'elle imagine un pouvoir tyrannique comme dans *Nous Autres* et *1984* ou un pouvoir hédoniste comme dans *Le Meilleur des mondes*, la dystopie met en scène un monde désormais prisonnier de la machine totalitaire. D'un point de vue spatial, son territoire se présente donc comme une étendue infinie entièrement gérée par un pouvoir absolu qui pénètre jusqu'aux recoins les plus intimes de l'espace individuel. Toutefois, à l'intérieur de cette continuité dystopique, émergent ponctuellement des zones qui semblent, du moins dans un premier temps, échapper à son contrôle. Il s'agit de contre-espaces qui contestent, par leur emplacement, par leur nature ou par leur potentiel, le *statu quo* et qui deviennent donc les épicentres potentiels d'une révolte espérée. Si l'utopie circonscrit l'espace idéal à l'intérieur d'une enceinte ou d'une île séparée du reste de la terre, la dystopie reprend ce schéma et le projette au sein de l'étendue totalitaire : les lieux qui matérialisent les rêves d'une humanité affligée sont donc des îlots dispersés dans les mailles du pouvoir absolu.

Dans la trilogie *Zamiatine*-Huxley-Orwell, les contre-espaces qui surgissent au sein de l'étendue dystopique matérialisent une altérité spatio-temporelle : ils renvoient en effet à un temps passé où l'homme n'avait pas encore coupé tout lien avec la nature. Si comme l'affirme Picot, dans la dystopie « la Nature et le passé deviennent des interdits, dont la transgression est d'une importance fondamentale pour qui veut fuir ou oublier le désespoir

²⁸⁸ Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel*, traduit par Monique Wittig et par l'auteur, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, pp. 36-37.

ordinaire²⁸⁹ », l'opposition au *statu quo* implique un retour à une époque révolue. Dans *Nous autres* et *1984*, les alcôves où se retrouvent secrètement les protagonistes, futurs subversifs, sont en effet décrits comme la cristallisation d'un temps ancien. La liaison entre D-503 et I-303 commence dans un espace appelé la « Maison Antique » :

Nous descendions comme sur une pente raide et nous nous trouvâmes près de la Maison Antique. Tout ce bâtiment aveugle, étrange et délabré, est revêtu d'une coquille de verre sans laquelle il se serait écroulé depuis longtemps [...]. J'ouvris une lourde porte, grinçante et opaque, et nous nous trouvâmes dans un local sombre et en désordre qu'on appelait autrefois : « appartement ». Il y avait là-dedans une variété sauvage, inorganisée, folle, comme leur musique, de couleurs et de formes, et, parmi ce désordre, cet étrange instrument de musique : un « piano ». Je vis un plafond blanc, des murs bleu sombre, des reliures rouges, vertes, orange, un bronze vert, des candélabres, une statue de Bouddha, des meubles tordus comme par l'épilepsie. Il était impossible de mettre tout ça en équation²⁹⁰.

Par l'immersion dans cet espace « sauvage » d'autrefois, les protagonistes accomplissent une sorte de voyage dans le temps qui les amène symboliquement dans une époque révolue qui avait les caractéristiques dont est porteuse la Maison Antique. « Désordonné », « inorganisé », « fou », le passé apparaît alors comme une hétérochronie qui agit dans leurs imaginaires comme un premier contre modèle au pouvoir totalitaire. Zamiatine crée une figure symbolique qui incarne ce passé, enfoui par le régime mais toujours vivant, qui parle du fond de l'Histoire aux personnages :

À la porte se tient toujours une vieille, toute ridée ; ses lèvres sont tout en plis et en fentes ; elles sont retournées vers l'intérieur et sa bouche semble s'être atrophiée et fermée ; il paraît tout à fait invraisemblable qu'elle puisse parler. Et cependant elle parle²⁹¹.

Comme cette figure d'autrefois est douée de parole, l'Histoire aussi se fait entendre par les bribes de passé survécus à la nouvelle ère. Orwell reprend ce dispositif dans *1984*. La chambre où se retrouvent en cachette Julia et Winston se trouve au-dessus du magasin d'antiquités d'« un veuf de soixante-trois ans », M. Charrington, dont la compagnie rappelle à Winston « les cloches d'un Londres perdu qui existerait encore quelque part,

²⁸⁹ Jean-Pierre Picot, « L'horizon clôturé, le statut de l'ailleurs spatio-temporel et affectif dans la contre-utopie moderne », *L'Homme et la société*, n° 73-74, 1984, pp.69-93.

²⁹⁰ Evgenij Zamiatine, *Nous autres*, op. cit, Note 6.

²⁹¹ *Ibid.*, Note 6, p. 36.

déguisé et oublié »²⁹². La chambre que Winston finira par louer matérialise une temporalité autre :

Le grand lit, près de la fenêtre, était fait, avec des couvertures déchirées et un traversin découvert. La pendule ancienne, au cadran de douze heures, faisait entendre son tic-tac sur la cheminée. Dans un coin, sur la table pliante, le presse-papier de verre qu'il avait acheté lors de sa dernière visite luisait faiblement dans la demi-obscurité. [...] Les aiguilles de la pendule indiquaient sept, vingt. Il était réellement dix-neuf heures vingt. Elle devait arriver à dix-neuf heures trente²⁹³.

Dans le régime de Big Brother, comme le remarque le protagoniste, « tout ce qui [est] ancien, en somme, tout ce qui [est] beau, [est] toujours vaguement suspect²⁹⁴ ». De même, cette vieille pendule, qui bat le temps présent de l'attente du personnage, est en même temps une survivance de ce passé que Winston recherche sans cesse et qui affleure sporadiquement à sa mémoire sous la forme de souvenirs confus. C'est sous le signe de cette combinaison étrange de présent et de passé qu'ont lieu les rencontres subversives entre le protagoniste et Julia. Mais cet espace qui, chez Zamiatine, se limitait à évoquer une temporalité niée par le pouvoir, assume chez Orwell une valeur politique. En effet, la boutique de M. Charrington se trouve dans un quartier pauvre et populaire qui attire Winston car, comme il l'écrit sur son journal-intime : « S'il y a un espoir, il est chez les prolétaires²⁹⁵ ».

Cette classe sociale, dépourvue de toute conscience politique, ne fait pas l'objet des préoccupations du pouvoir qui lui laisse cette liberté dont ne peuvent pas bénéficier les membres du Parti :

[Les prolétaires] étaient revenus à un style de vie qui leur paraissait naturel, selon une sorte de canon ancestral. Ils naissaient, ils poussaient dans la rue, ils allaient au travail à partir de douze ans. [...] Il n'était pas désirable que les prolétaires puissent avoir des sentiments politiques profonds. Tout ce qu'on leur demandait, c'était un patriotisme primitif auquel on pouvait faire appel chaque fois qu'il était nécessaire de leur faire accepter plus d'heures de travail ou des rations plus réduites [...]. La criminalité, à Londres, était considérable. Il y avait tout un État dans l'État, fait de voleurs, de bandits, de prostituées, de marchands de drogue, de hors-la-loi de toutes sortes. Mais comme cela se passait entre prolétaires, cela n'avait aucune importance.

²⁹² George Orwell, 1984, *op.cit.*, p. 134.

²⁹³ *Ibid.*, p. 184.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 130.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 97.

[...] Ils étaient au-dessous de toute suspicion. Comme l'exprimait le slogan du Parti : « Les prolétaires et les animaux sont libres²⁹⁶ ».

Dans le système social de 1984, la liberté s'incarne en une classe sociale qui est revenue à un mode de vie « ancestral » et qui est, par là, plus proche de la nature, au point que le pouvoir l'associe au monde des animaux. Cet État dans l'État, qui constitue le quatre-vingt-cinq pour cent de la population de l'Océania et qui habite les quartiers périphériques de la ville, est doué selon Winston d'un potentiel révolutionnaire : « là seulement, dans ces fourmillantes masses dédaignées, pourrait naître la force qui détruirait le Parti²⁹⁷ ». Mais la force de cette masse est victime d'un paradoxe que le protagoniste note dans son journal intime : « ils ne se révolteront que lorsqu'ils seront devenus conscients et ils ne pourront devenir conscients qu'après s'être révoltés²⁹⁸ ».

C'est donc aux marges de l'État que Winston cherche ces espaces, humains et physiques, susceptibles de constituer un foyer de rébellion : c'est dans ces lieux que l'espoir dans la révolte de ce prolétariat inconscient, plus proche de l'Etat de Nature que n'importe quel autre citoyen, rejoint la nostalgie du passé et la fascination pour une nature bannie des centres de pouvoir. Si Winston et Julia, avant d'être arrêtés par le régime, prennent l'habitude de se retrouver au-dessus du magasin d'antiquité de Charrington, leur première rencontre avait eu lieu en plein air, à la campagne, dans un lieu idyllique qui rappelle à Winston un paysage naturel qui lui apparaît régulièrement en rêve : le Pays Doré. Ce condensé de ses désirs réprimés, image utopique, émergera dans son inconscient en rêve pendant qu'il est soumis aux tortures d'O'Brien :

Il était dans le Pays Doré. Il marchait dans le sentier qui traversait l'ancien pâturage tondu par les lapins. Il pouvait sentir sous ses pieds le court gazon élastique et, sur son visage, la douce chaleur du soleil. Au bout du champ, les ormeaux se balançaient faiblement et, quelque part plus loin, se trouvait la rivière où, sous les saules, dans des étangs verts, flottaient des poissons d'or²⁹⁹.

Ce *locus amœnus*, matérialisation de ce désir de retour à un *statu quo ante*, est confiné dans l'espace immatériel des rêves, preuve ultime que les espaces autres du récit, eux aussi, ne sont que des abris précaires, destinés à être récupérés par le pouvoir. Chez

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 99.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 97.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 99.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 368.

Orwell, tout vague espoir, tout îlot d'une possible, révolte se retourne en son contraire : la chambre au-dessus du magasin d'antiquité en piège, Charrington, figure de l'Histoire, en traître, le Pays Doré en vision compensatoire lorsqu'il n'y plus rien à faire.

Inversement, dans *Nous autres*, l'espace naturel, qui dans *1984* apparaît comme une pure fantasmagorie, est au contraire le théâtre d'une initiative révolutionnaire. En effet, le monde de D-503 est enfermé à l'intérieur d'une enceinte en verre qui prend le nom de Mur Vert. Cette barrière artificielle sépare les hommes de ce « monde déraisonnable et informe des arbres, des oiseaux, des animaux³⁰⁰ ». Si la nature, force qui échappe au contrôle de l'État totalitaire, est rejetée à l'extérieur du mur, ce territoire devient l'espace idéal pour subvertir l'ordre du Bienfaiteur. Il matérialise en effet ce mouvement spontané et disruptif qui seul peut déstabiliser le système. La vitalité de cet espace s'oppose donc à l'immobilité du régime, comme le témoigne la perception du protagoniste une fois qu'il a franchi le mur :

Le soleil n'était plus notre soleil, également réparti sur la glace de la chaussée, il se décomposait en je ne sais quels débris vivants, en taches mouvantes, qui vous aveuglaient et vous donnaient le vertige. Les arbres ressemblaient à des chandelles dressées vers le ciel, à des toiles d'araignée, à des pattes tordues, à des fontaines vertes et muettes... Tout cela se déplaçait, remuait, bruissait. Une boule velue rampa sous mes pieds. Je me sentais rivé au sol, incapable d'avancer : je n'avais pas une surface plane sous mes pieds, mais quelque chose de dégoûtamment mou et vivant de vert, d'élastique. J'étais abasourdi, étranglé – je crois que c'est le mot qui convient le mieux. Je me cramponnais par les deux bras à une branche³⁰¹.

Il se crée ainsi une opposition entre l'espace en deçà et l'espace au-delà du mur : d'un côté la conservation d'un système immobile, de l'autre le désir du changement, sous le signe de cette force irrationnelle que la machine totalitaire bannit pour assurer sa propre permanence. Le cri révolutionnaire de I-303 invoque en effet métaphoriquement une nouvelle communion entre l'espace naturel et espace humain :

Frères, [...] vous savez que le jour est proche où nous détruirons ce Mur, et tous les autres, pour que le vent des forêts souffle d'un bout de la terre à l'autre³⁰².

L'espace naturel au-delà du mur se présente aussi comme le seul espoir pour le personnage de O-90, qui porte en son sein l'enfant du protagoniste et qui, en deçà du mur,

³⁰⁰ Evgenij Zamiatine, *Nous autres*, op. cit., Note 17, p. 124.

³⁰¹ *Ibid.*, Note 27, p. 200.

³⁰² *Ibid.*

serait punie de mort pour sa maternité considérée ici comme une grave faute. C'est en franchissant la frontière qui sépare le monde s'autodéfinissant civilisé du monde sauvage qu'elle permettra au temps naturel de retrouver son libre cours, dans une révolte inconsciente qui apparaît comme la seule à avoir une issue heureuse.

La mère apparaît donc comme une figure antithétique à l'État paternaliste du Bienfaiteur. Le protagoniste lui-même l'invoque comme synonyme d'un retour à un système humain autre :

Si seulement j'avais une mère comme les anciens, une mère à moi, pour laquelle je ne serais ni le Constructeur de l'Intégral, ni le numéro D-503, ni une molécule de l'État Unique, mais tout simplement une partie d'elle-même, un fils meurtri... Et si, pendant que l'on me cloue, ou que je cloue les autres, car c'est la même chose, elle pouvait entendre ce que personne n'entend, et que ses lèvres toutes ridées...³⁰³

Ce qui, dans *Nous autres*, est un souhait rescapé à un passé ancestral de l'homme, se transformera chez Orwell en un véritable souvenir individuel. Les remémorations de Winston sur sa mère lui fournissent l'occasion d'analyser la métamorphose de la dimension de l'intime dans l'État de Big Brother :

Ce qui frappa soudain Winston, c'est que la mort de sa mère, survenue il y avait près de trente ans, avait été d'un tragique et d'une tristesse qui seraient actuellement impossibles. Il comprit que le tragique était un élément des temps anciens, des temps où existaient encore l'intimité, l'amour et l'amitié, quand les membres d'une famille s'entraidaient sans se demander au nom de quoi. Le souvenir de sa mère le déchirait parce qu'elle était morte en l'aimant, alors qu'il était trop jeune et trop égoïste pour l'aimer en retour³⁰⁴.

Personnage existant, incarnant une Histoire vécue mais évanescence, la figure de la mère, elle-même hétérotopie, apparaît comme un condensé symbolique de toutes les dimensions que l'État totalitaire, bâti sous le signe du père, refoule en dehors de son espace de pouvoir : la Nature, le passé, le déroulement du temps et par là le souhait d'un avenir autre. En prenant au rebours l'imaginaire traditionnel qui associe la femme-mère à la fixité de l'espace domestique et l'homme-père au mouvement en dehors de l'*oikos*, le dispositif dystopique fait au contraire de cette figure la garante du déroulement du temps historique et par là du dépassement de la temporalité immobile préconisée par le pouvoir.

³⁰³ *Ibid.*, Note 36, p. 277.

³⁰⁴ George Orwell, 1984, *op.cit.*, p. 45.

Un discours à part est à faire pour Huxley. Tout comme Orwell, il reprend à Zamiatine cette configuration de personnages et de motifs spatiaux mais les concentre et les isole à l'intérieur d'un périmètre bien défini au sein de l'étendue totalitaire. Si, dans *Nous autres* et *1984*, les lieux et les figures antagonistes au pouvoir sont des émergences sporadiques et intermittentes, dans *Le Meilleur des mondes*, la Réserve Sauvage, véritable îlot naturel, donne à voir une humanité enfantine et primitive que l'État hédoniste et technologique de l'ère de Ford renferme en son intérieur pour mieux la contrôler. Comme l'a remarqué Adorno, si le monde présenté comme civilisé à l'intérieur du roman est « un camp de concentration qui, débarrassé de toute contradiction, se prend pour le paradis³⁰⁵ », « le monde du sauvage » est un « résidu de l'humanité représentant d'une culture inférieure³⁰⁶ ». Tout en reprenant le *topos* dystopique inauguré par Zamiatine d'un état de nature opposé à un nouveau système de pouvoir, Huxley caricature l'un et l'autre. Concernant le premier Adorno parlait d'un « américanisme parodié³⁰⁷ » ; le deuxième, de son côté, est décrit par le regard amusé du romancier comme un univers préhistorique, habité par une humanité primitive et par des animaux féroces :

Dix minutes plus tard, ils franchissaient la frontière qui sépare la civilisation de l'état sauvage. Par monts et par vaux, à travers les déserts de sel ou de sable, coupant les forêts, descendant aux profondeurs violettes des canons, franchissant précipice, pic et plateau de mesa, la clôture courait, irrésistiblement en ligne droite, symbole géométrique du dessein humain triomphant. Et à son pied, çà et là, une mosaïque d'ossements blanchis, une carcasse non encore pourrie, sombre sur le sol fauve, marquaient l'endroit où cerf, taureau, puma, porc-épic ou coyote, ou bien les énormes balbuzards goulus, attirés par le relent de la charogne et foudroyés, on eût dit par une justice poétique, s'étaient approchés trop près des fils métalliques destructeurs³⁰⁸.

Dans ce paysage, qui spatialise le clivage entre nature d'un côté et une post-culture de l'autre, vivent en effet des « Indiens », présentés par l'un des habitants du « Meilleur des Mondes » comme une société encore esclave d'habitudes primordiales :

« ...environ soixante mille Indiens et métis...absolument sauvages...nos inspecteurs visitent de temps en temps... à part cela, aucune communication, quelle qu'elle soit, avec le monde civilisé...conservent leurs habitudes et leurs coutumes répugnantes... le mariage, si vous savez

³⁰⁵ Theodor W. Adorno, « Aldous Huxley et l'utopie », *Prismes. Critique de la culture et de la société*, traduit de l'allemand par Geneviève Rochlitz et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2010, p. 95.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 103.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 97.

³⁰⁸ Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes*, *op.cit.*, p.123.

ce que cela veut dire, ma chère demoiselle; la famille... pas de conditionnement... des superstitions monstrueuses... le Christianisme, et le totémisme, et le culte des ancêtres... des langues éteintes, comme le Zuni, l'Espagnol, l'Athapascan... des pumas, des porcs épiques, et d'autres animaux féroces... des maladies contagieuses... des prêtres... des lézards venimeux... »³⁰⁹

Là où chez Zamiatine et Orwell l'espace naturel est envisagé comme porteur d'une force antagoniste susceptible d'instiller dans les nouveaux mondes le germe de la révolte, chez Huxley ces deux humanités, séparées par un clivage irréversible, apparaissent comme formes dégénérées de deux modèles erronés : d'un côté le développement capitaliste de matrice américaine, de l'autre le mythe du bon sauvage ramené par le romancier à sa forme la plus caricaturale. Le *topos* de la mère subit le même traitement que les autres motifs. Le protagoniste, en regardant une femme de la réserve allaiter son enfant, dit à sa compagne avec regret :

Quel mode de relations merveilleusement intime [...]. Il me semble souvent qu'il se peut qu'il nous ait manqué quelque chose, à n'avoir pas eu de mère. Et peut-être aussi, vous a-t-il manqué quelque chose à ne pas être mère, Lénina. Représentez-vous assise là-bas, vous-même, avec un petit bébé à vous³¹⁰.

Toutefois, dans le roman le personnage qui incarne la figure de la mère n'a rien de révolutionnaire. Étrangère venue du monde civilisé et restée prisonnière dans la Réserve, Linda est un résultat délirant de la contamination entre les deux polarités, conçues par Huxley pour rester divisées. Dans la nouvelle préface qu'Huxley écrit en 1946 à son roman, il cerne celui qui à son avis est le défaut principal de son roman :

On n'offre au Sauvage qu'une seule alternative : une vie démente en Utopie, ou la vie d'un primitif dans un village d'Indiens, vie plus humaine à certains points de vue, mais, à d'autres, à peine moins bizarre et anormale³¹¹.

Que l'espace naturel, la dimension maternelle et le temps de la mémoire soient envisagés comme des véritables espaces ou figures de résistance, ou regardés cyniquement comme des échappatoires naïves, la trilogie de Zamiatine-Orwell-Huxley voit en ceux-ci des infractions à l'ordre dominant de la dystopie. Comme nous le verrons, Pasolini aussi

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ *Ibid.*, p.132.

³¹¹ *Ibid.*, p. 8.

associera ces dimensions au surgissement d'une possible révolte au sein d'un pouvoir absolu.

1.5. PASOLINI ET L'UTOPIE : LA « PENSÉE AU CHEVALET »

Les personnages et les espaces qui se font jour dans cette traversée de l'histoire de l'utopie sont également présents chacun à sa manière dans l'esthétique de Pasolini. Le *topos* du paradis perdu, l'enfer et le paradis de Dante et de Giotto, les figures de la marche et du voyage, les motifs eschatologiques, hantent en effet sa littérature et son cinéma. Mais il ne s'agit pas de simples récurrences thématiques : ces motifs donnent à voir une matrice commune de l'univers pasolinien, déchiré entre le fantasme inconsolable du paradis perdu et l'aspiration irréfrenable vers le Pays Idéal que la propagation du modèle néocapitaliste éloigne de plus en plus de l'horizon du possible. Dans un fragment autobiographique de la *Divine Mimésis*, Pasolini lui-même se représentera, comme nous le verrons, comme en étant pris dans un mouvement qui fait de lui à la fois un exilé, « qui a fui sa cité détruite » et qui va vers une « cité qui doit encore être construite³¹² ».

Ce noyau premier de l'inspiration pasolinienne émerge avec force et fait irruption dans ses œuvres vers la fin des années soixante, bien que toutes les prémisses en soient posées dès ses premiers poèmes, qui chantaient le Frioul comme un espace édénique traversé par des présages de mort. Après 1968, Pasolini se consacre plus que jamais à la figuration de mondes imaginaires : de l'univers tragique d'Œdipe et Médée à la réalité colorée et allègre de la *Trilogie de la Vie* jusqu'au huis clos cauchemardesque de *Salò*. Bien que le mot « utopie », dans son acception spatiale et littéraire qui renvoie à un système fermé avec ses propres règles, n'apparaît dans le corpus pasolinien qu'avec *Porno-Théo-Kolossal*, il est possible d'apercevoir dans la production nerveuse et bouillonnante de l'artiste un processus, qui émerge au niveau chronologique et logique : l'évocation de l'Éden bascule vers la représentation, souvent métaphorique, d'un paradis futur, qui prend la forme d'une véritable utopie, avant que cette dernière ne se renverse en son contraire dystopique. Le mouvement que nous avons esquissé dans ce premier chapitre, en analysant les représentations du paradis des origines et de l'au-delà, les utopies morales et du désir, les dystopies du XX^{ème} siècle, ne reprend pas seulement l'histoire du

³¹² Pier Paolo Pasolini, *La Divine Mimésis*, op.cit., p. 20.

genre littéraire utopique, mais retrace les oppositions dialectiques qui amèneront Pasolini de la nostalgie des origines aux interrogations sur l'avenir de l'humanité.

Mais ce schéma commun n'est pas le seul point d'intersection entre la production pasolinienne et la tradition utopique. Aussi bien l'une que l'autre se fondent en effet sur un système herméneutique à deux niveaux : une structure narrative et descriptive rend visible un système théorique, l'explique en le dessinant, le propose comme solution en le mettant à l'épreuve. L'utopiste est un « penseur au chevalet » qui donne forme à une idée politique en façonnant un tableau de société inédite. Pasolini travaille de la même manière. Le système sémantique de parabole, de la fable, ou encore du poème allégorique hante l'esthétique pasolinienne. Ce qui intéressait le cinéaste – qui est également ce qui la rapproche de l'utopie – est sa capacité de donner à voir, de mettre en scène de manière concrète et familière, mais aussi polysémantique, une réalité abstraite, de nature religieuse morale ou politique, en évitant de passer par un discours froidement conceptuel³¹³. Ignorer ce rapport entre le concept abstrait, par exemple politique, et la mise en formes concrètes, *visibles*, signifierait négliger un des aspects les plus caractéristiques de l'œuvre pasolinienne. Non seulement il a toujours revendiqué les sources picturales de son art et l'inspiration « bidimensionnelle » de ses films, mais son cinéma et sa littérature sont une mise en espace de la possibilité d'un monde autre qui se construit à travers l'image. Son travail sur les lieux, sur les corps, sur les modes de vie, vise à réinventer dans la dimension de la représentation une alternative à l'exécrable présent qu'il blâme. Les classiques qu'il s'approprie (*La Divine Comédie*, *Le Décaméron*, *Les Mille et une nuits*, Sade) sont, sinon des prétextes, des masques dans lesquels renaît sans cesse sa *vis utopica* : faire advenir ce qui n'est pas mais qui pourrait être, ce qui n'a pas de place mais qui devrait en avoir, l'habitat rêvé, l'*eu-topie*.

³¹³ Si l'utopie et la parabole se rejoignent sur ces aspects essentiels, plusieurs différences existent entre ces deux formes. En effet, *Utopie* repose essentiellement sur une description, interrompue seulement deux fois par des brèves moments narratifs. En outre, le *libellus* de More ne se sert pas seulement d'un langage familier et d'une structure simple compréhensible par tout public, mais également de stratégies formelles que seulement un lecteur cultivé peut saisir et décrypter. Il suffit de penser au réseau de noms construits à partir d'un suffixe négatif et de la racine d'un mot grec.

Chapitre 2 - UTOPIES DE LA REALITÉ : LA SUBTOPIE

2.1. GÉOGRAPHIES PASOLINIENNES

L'œuvre de Pasolini entretient un lien profond à la spatialité. Dès ses poèmes en frioulan, son principal objectif esthétique est donner à voir un monde particulier, avec ses caractéristiques propres. Son imaginaire tente de recréer sur la page ou à l'écran les possibilités d'un monde qui se sépare de la réalité de son époque, pour constituer une alternative de vie à celle-ci. Une véritable poétique de l'espace est visible dans tout son œuvre : création après création, se constitue le planisphère pasolinien, dont la première coordonnée est la terre des origines : le Frioul de ses expériences juvéniles.

2.1.1. LE FRIOUL

Son premier recueil, *Poesie a Casarsa (Poèmes à Casarsa)*, fondamental car il entraîne la consécration officielle de Pasolini comme poète³¹⁴, est en effet écrit en langue frioulane. Cette région à dominante paysanne a une position géographique et une histoire particulières. Marginale par rapport aux grands centres politiques italiens, elle est douée d'une identité culturelle et linguistique propre qui ne pouvait que contraster avec cette idée de « peuple italien » exaltée par la rhétorique fasciste, ennemie des identités locales et des dialectes. Toutefois, l'engagement « anti-fasciste » de la poésie en dialecte du jeune Pasolini a souvent été quelque peu surestimé. Depuis sa plus tendre enfance, Pasolini se rendait tous les étés dans le village frioulan de sa mère, Susanna Colussi, et il avait dans l'oreille le dialecte des paysans de ces lieux qu'il décide d'utiliser ensuite comme langue poétique. Au moins dans son premier recueil, *Poèmes à Casarsa*, le Frioul et le frioulan de ses vers n'ont rien de vernaculaire au sens strict : si le poète s'intéresse à cette région et à sa langue, c'est guidé par des raisons poétiques et intimes d'abord. Ce premier Frioul élégiaque deviendra ensuite un symbole véritablement politique.

³¹⁴ Pasolini fait imprimer à ses propres frais un recueil poétique écrit entre 1941 et 1942. Gianfranco Contini le remarque et écrit un compte-rendu élogieux, qui fait connaître le jeune poète.

2.1.1.1. Le frioulan de *Poesie a Casarsa* : langue de poésie, langue maternelle

La première raison qui pousse Pasolini vers la langue de Casarsa est son potentiel en tant que langue poétique. Dans la fameuse conversation avec Jean Duflot en 1969, Pasolini déclarera que son intérêt pour le *casarsese* se manifesta tout d'abord comme une attirance pour une langue dans laquelle il voit « le comble de l'hermétisme, de l'obscurité, du refus de communication³¹⁵ », un choix que ne pardonneront pas certains critiques qui lui reprochèrent d'avoir choisi le frioulan « en raison de son caractère hors du commun, hors de la norme, dans le sens de l'inédit ou de l'exquis³¹⁶ ». Mais le frioulan occidental, aux sonorités dures et archaïques, a une particularité supplémentaire, qui faisait rêver le jeune poète : il n'avait pas de tradition écrite. Au moins jusqu'à 1943, Pasolini voit dans le frioulan une langue des origines, adamique³¹⁷, de l'Éden, pure et vierge :

Le frioulan n'était pour moi qu'une langue très ancienne et pourtant entièrement vierge, où des mots aussi communs que « cour », « fueja », « blanc » avaient le pouvoir de suggérer des images originaires. Une espèce de dialecte grec ou d'italien à peine émancipé du pré-roman avec toute l'ingénuité des premiers textes d'une langue [...]. Pas encore corrompu par une conscience poétique qui, comme l'usage le fait pour la phonétique, épuise le sens caché d'une langue, jusqu'à en exaspérer la crise³¹⁸.

Sensible au *trobar clos* des poètes provençaux, à la tradition hermétique italienne et au symbolisme européen, Pasolini entrevoit la possibilité de faire de cette langue ancestrale une « langue absolue », de pure poésie car, comme il l'a souvent répété en citant le poète catalan Carles Cardò, « la poésie n'est que création de langue. » Piera Rizzolati a observé que la langue des *Poesie a Casarsa* naît de la conjoncture entre la formation universitaire d'un jeune Pasolini qui venait de préparer son examen de philologie romane à la faculté de Lettres et son « impact émotif » avec le frioulan. Il ne s'agit donc pas d'une langue réelle :

³¹⁵ Pier Paolo Pasolini, *Entretiens avec Jean Duflot*, Paris, Éditions Gutenberg, 2007, p. 24.

³¹⁶ Fausto Curi, « Sulla poetica e la critica di Pasolini », *Il Verri*, n°5, décembre 1961, puis dans *Ordine e disordine*, Feltrinelli, Milano, 1965, p. 57-75, traduit de l'italien par Angela Biancofiore in *Pasolini, devenir d'une création*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 190.

³¹⁷ Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.I, éd. Walter Siti et Silvia De Laude, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1999, p.161.

³¹⁸ Angela Biancofiore, *op.cit.*, p.13 ; voir également : « Volontà poetica ed evoluzione della lingua », *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.I, *op.cit.*, pp.160-161.

Il n'utilise pas une langue vraie ; il s'agit tout simplement de la réalisation concrète de son amour envers le Frioul, ses paysages, son monde et cette langue, qui n'est pas encore une langue réelle. Le poète mélange des mots inventés, qui ne correspondent pas, dans la réalité, au frioulan de Casarsa, avec d'autres mots qui, au contraire, correspondent au frioulan qu'il a entendu parler ou qu'il a vu écrit au-delà du Tagliamento, même le frioulan de Pietro Zorutti, parfois. Un mélange qui le satisfait justement car c'est une langue originale, une langue non encore consommée, dans laquelle le poète peut se découper son espace poétique³¹⁹.

L'intérêt pour le frioulan, bien avant d'être un amour politique, est un « amour acoustique³²⁰ », qui décèle la fascination vis-à-vis d'une langue romane des origines. Cette intuition poétique du frioulan comme langue ancienne et ancestrale était en outre corroborée par les études du linguiste Isaia Graziadio Ascoli, né lui-même dans ces terres. Ascoli interprétait le frioulan non comme un dialecte des Alpes, mais comme une véritable langue ladine³²¹, restée presque intacte à travers les siècles. En 1944, Pasolini s'est souvent référé à cette théorie pour sensibiliser les Frioulans aux anciennes origines de leur langue³²², qui serait plus qu'un simple dialecte. Celui-ci est néanmoins plus prudent dans le chapitre consacré au Frioul dans *La poesia dialettale del Novecento (La poésie dialectale du XXème siècle)*, écrit en 1952, où il expose la théorie d'Isaia Graziadio Ascoli ainsi que celle d'un autre linguiste, C. Battisti, qui voit dans le frioulan un dialecte septentrional et non une véritable langue. Pasolini ne prend position ni pour l'une ni pour l'autre, mais conclut que « ce qui compte est la physionomie de cette langue, tellement étrangère aux dialectes italiens, mais aussi pleine de douceur italienne.³²³ »

Derrière cette première raison d'intérêt – poétique – vis-à-vis du frioulan se cache une raison de caractère plus intime et personnel. La fascination de Pasolini pour les origines mythiques de l'humanité recèle un intérêt, tout à fait conscient, pour une autre

³¹⁹ Notre traduction : « Non è una lingua vera quella che utilizza ; è semplicemente la realizzazione concreta di questo suo innamoramento per il Friuli, per i suoi paesaggi, per il suo mondo e per questo friulano che non è ancora una lingua reale. Il poeta mescola parole inventate, che non corrispondono nella realtà, al friulano di Casarsa, ad altre parole che corrispondono invece al friulano che ha sentito parlare o ha visto scritto oltre Tagliamento ; anche al friulano di Pietro Zorutti, a volte. Un miscuglio che lo soddisfa proprio perché è una lingua originale, è una lingua non ancora consumata, nella quale il poeta può ritagliarsi il suo spazio poetico. », in Piera Rizzolati, « Il percorso friulano di P.Pasolini », in *Pasolini tra friulano e romanesco. Atti del convegno. Centro studi Giuseppe Gioacchino Belli. Roma, 15 dicembre 1995*, Roma, Editore Colombo, 1995, p. 11.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ Le ladin est une des plus anciennes langues d'Europe, du groupe rhéto-roman, parlée dans le nord-est d'Italie.

³²² Pier Paolo Pasolini, « Dialet, lenga e stil », *Stroligut du ca da l'aga*, avril 1944, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.I, *op.cit.*, pp. 62-63.

³²³ Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.I, *op. cit.*, p.847.

sorte d'origine : les origines du sujet, au sens psychanalytique du terme³²⁴. En effet, le frioulan de Casarsa est également la langue de ses origines, la langue de la mère. Toutefois, ce dialecte n'est pas une langue maternelle tout court. La petite bourgeoisie de Casarsa, dont Susanna Colussi faisait partie, parlait en effet trois langues : l'italien, le vénitien et le dialecte du village, ce dernier moins souvent et surtout avec les paysans locaux³²⁵. C'est donc sur un plan symbolique que le *casarsese* représente pour Pasolini – né non en Frioul mais en Emilie, à Bologne – la langue de la mère³²⁶. Cette langue de poésie, par ses sonorités, par ses assonances, ses répétitions, ses litanies, semble être à la recherche de l'univers pré-verbal et pré-œdipien du son et du rythme, où les significations se perdent et presque disparaissent dans leur retour périodique. En poussant la langue aux seuils du langage, le poète veut retrouver l'harmonie originaire du temps où le non–encore–sujet est immergé dans un espace pré-linguistique, indifférencié, fait de sonorités sans significations.

Julia Kristeva dans *La révolution du langage poétique* s'est servie de la notion platonicienne de *chora sémiotique* pour parler d'un « espace rythmé [...] préalable à l'évidence, au vraisemblable, à la spatialité, à la temporalité », « une totalité non expressive constituée par des pulsions et leurs stases en une motilité aussi mouvementée que réglementée [...] antérieure et sous-jacente à la figuration, dans lequel on peut lire le procès de constitution de la signifiante³²⁷ ». Kristeva emprunte le mot *chora* au *Timée* de Platon, où ce dernier imagine un espace antérieur à la création, une sorte de réceptacle « nourricier et maternel », non encore unifié en un Univers car Dieu en est absent. La sémiologue met en rapport la *chora* platonicienne et une sorte d'« air ou chant », sous-jacent au langage et à tout texte. Elle le décrit, en reprenant à Mallarmé l'expression « Mystère dans les lettres » : « indifférent au langage, énigmatique et féminin, cet espace sous-jacent à l'écrit est rythmique, déchaîné, irréductible à sa traduction verbale intelligible ; il est musical, antérieur au juger, mais retenu par une seule garantie : la syntaxe. »³²⁸ L'espace de la *chora* sémiotique est en effet « réglementée » et soumis à un « ordonnancement », à savoir un ensemble de fonctions pré-symboliques, qui ne sont pas

³²⁴ Jacques Lacan, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, PUF, 1949.

³²⁵ Pier Paolo Pasolini, *Entretiens avec Jean Duflot*, *op.cit.*, p. 27.

³²⁶ « E il friulano era anche presente nei suoi ricordi più lontani, nei suoi brandelli di parole dolci, di parole tenere che la madre gli aveva sussurrato da bambino. Quindi il friulano è la lingua della madre e Dio sa quanto la madre fosse amata e adorata da Pier Paolo. », in Piera Rizzolati, « Il percorso friulano di P.P.Pasolini », *op.cit.*, p. 10.

³²⁷ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, pp. 22-30.

³²⁸ *Ibid.*, p. 29.

encore des lois, mais qui l'articulent. Il ne s'agit donc pas d'un espace flou ou désarticulé. La « poésie à Casarsa » de Pasolini, par sa métrique et par ses choix stylistiques, tout en s'inscrivant dans l'univers de la symbolisation et dans les lois de la métrique, semble être à la recherche de cet espace maternel, antérieure au langage.

Rinaldo Rinaldi a défini ces poèmes comme « une histoire archétypique d'initiation, la chronique d'une maturation à travers un voyage difficile qui commence par une fusion indifférenciée avec la mère, qui va de l'obscurité prénatale (*buio prenatale*) jusqu'à la constitution du sujet, à son auto-reconnaissance (*autoriconoscimento*)³²⁹ ». Nous préférons y voir un mouvement opposé : le poète se projette en arrière, il cherche à travers la musique de la langue inventée de Casarsa l'univers sonore, maternel, magique, de la première enfance. Si pour Rinaldi, le poète est un jeune Narcisse en marche vers la prise de conscience de son individualité – ainsi se conclut le poème « Dansa di Narcis » : « Mi soj dit : Narcis! E un spirt cu'l me vis al scuriva la erba cu'l clar dai so ris » (« Je me suis dit : Narcisse !, et un esprit avec mon visage assombrit l'herbe à la lumière de ses boucles » –, à notre avis, le poète, en se reflétant dans l'eau du village maternel – « *Fontana di aga dal me pais* » (« Fontaine d'eau de mon pays »), dit le premier vers du poème inaugural des *Poésies à Casarsa* – veut régresser vers une identité pure et primordiale ; il aspire à combler cette fracture qui le sépare de son origine, à s'embrasser soi-même pour retrouver une fusion impossible entre les multiples identités du sujet dans le monde.

2.1.1.2. Terres et corps de l'éden frioulan

Une phrase de Gramsci, souvent reprise par Pasolini, affirme que « chaque fois que la question de la langue émerge, d'une manière ou d'une autre, cela signifie qu'une autre série de problèmes est en train de s'imposer.³³⁰ » Chez Pasolini, en effet, la question de la langue n'est que la première étape d'un discours qui déborde ensuite vers le géographique et le politique. Dans un texte de 1946³³¹, le poète utilise l'expression d'« île linguistique », à propos du dialecte frioulan. Cette métaphore spatiale est très significative : en choisissant une langue spécifique, Pasolini désigne un espace privilégié, une « île heureuse », digne de

³²⁹ Notre traduction : « Si tratta di una storia archetipica di iniziazione, la cronaca di una maturazione lungo un difficile viaggio che parte dalla indifferenziata fusione con la madre, dal buio prenatale, e giunge alla costituzione del soggetto, al suo autoriconoscimento. », in Rinaldo Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, 1982, p. 7.

³³⁰ Alberto Asor Rosa, « Prefazione », in Pier Paolo Pasolini, *Passione e Ideologia*, Garzanti, 1994, p.XIII.

³³¹ Pier Paolo Pasolini dans un article de « Stroligut », n°2, 2 avril 1946.

devenir sa demeure poétique, mais également sa demeure physique. En définissant, plus ou moins artificiellement, le territoire d'une langue, il trace et définit un espace géographique clos, donc pur. Cette osmose entre langue et territoire est récurrente dans tous ses textes théoriques sur les dialectes, par exemple lorsque, dans son recueil d'essais sur la littérature, *Passione e ideologia* (« Passion et idéologie »), il parle de la « saveur romane » de l'ancien dialecte frioulan qui serait « pénétré dans le paysage³³² », ou encore lorsqu'il affirme qu'une île linguistique territoriale, si immergé dans un espace-temps particulier, garde la « forme intrinsèque » de sa langue³³³.

Entre langue et paysage, entre les mots et les choses, il n'y aurait pas la barrière de la convention linguistique : au contraire, à travers la langue, la saveur des siècles anciens imprègne le paysage. Il s'agit, certes, d'une métaphore, mais qui en dit beaucoup sur la manière dont Pasolini envisage le rapport entre langue et terre, et qui sera un des nœuds centraux de son œuvre future. Comme l'observe encore Piera Rizzolati,

celle-ci sera ensuite une constante de la pensée de Pasolini, qui cherchera toujours à s'immerger linguistiquement dans des nouveaux mondes non corrompus (une fois arrivé à Rome, ce sera le monde des borgate ; ensuite Rome ne lui suffira plus et il inventera un Gennariello ; puis le mythe de l'Afrique où les civilités ne sont pas encore corrompues et n'ont pas été dégradées par l'industrialisation et la banalisation)³³⁴.

Les paysans et les paysages de la première poésie frioulane de Pasolini *ressemblent* à la langue qui marque le périmètre de leur univers poétique. Ils sont loin du réalisme, du vernaculaire, de l'objectif et se confondent avec le paysage rural évoqué par les sonorités poétiques. En analysant la figure du paysan frioulan chez Pasolini, Alberto Asor Rosa a remarqué que

dans un certain sens, il n'est pas encore homme, il est terre, motte, bourgeon d'arbre. C'est

³³² Notre traduction : « Sembra impossibile che questo suo sapore “romanzo” (dell'antico volgare friulano), così castamente penetrato nel paesaggio – la cui rusticità equivale a una lontananza nel tempo – sia così completamente fuori dalla produzione poetica in friulano. », in Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, p. 138.

³³³ « L'isola linguistica non serba dunque solo i caratteri arcaici della lingua come dato fisiologico, ma quando quest'isola si collochi nel tempo oltre che nello spazio, ne serba la forma interiore. », in Pier Paolo Pasolini, « Volontà poetica ed evoluzione della lingua », *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol I, *op.cit.*, p. 160.

³³⁴ Notre traduction : « Sarà poi questa una costante del pensiero di Pasolini che vorrà sempre immedesimarsi linguisticamente in nuovi mondi incorrotti (una volta arrivato a Roma, sarà il mondo delle borgate, poi Roma non gli basterà più, inventerà un Gennariello ; poi il mito dell'Africa, dove le civiltà sono ancora incorrotte e non sono state degradate dall'industrializzazione e dalla banalizzazione. » Piera Rizzolati, « Il percorso friulano di P.P.Pasolini », *op.cit.*, p. 12.

aussi le représentant d'une chaîne de générations, qui l'absorbent et l'effacent en tant qu'individu, comme la chaîne des saisons absorbe et efface de la vie de la nature, le signifié et l'importance de chaque année³³⁵.

Cette humanité est dépeinte à travers des nombreux rapprochements avec le monde naturel, en particulier animal, qui lui ressemble dans sa brutalité et sa violence, tout comme dans son innocence et sa vulnérabilité. Le temps passe à travers ces corps dans son éternelle répétition de l'identique. Le poète transpose les corps et les terres frioulanes dans une sorte de monde élégiaque, aux teintes humbles des *Myricae*³³⁶ de Giovanni Pascoli. La campagne des *Poèmes à Casarsa* apparaît comme un monde rural générique, pauvre, où règne une simplicité paysanne, peuplée de symboles chrétiens : les cloches, les prières, les processions, les récurrences religieuses (le jour de Pâques, le dimanche des oliviers). De manière analogue à la langue qui le circonscrit et le raconte, cet univers est « sans temps et sans lieu³³⁷ » – Pasolini définissait ainsi son langage poétique dans ces années. Il y a donc une correspondance parfaite entre l'île linguistique du frioulan et l'île terrestre du Frioul occidental de Casarsa. À une langue édénique correspond un monde édénique, clos et encore pur. Bien qu'essentiellement atemporel, ce monde n'est pas immergé dans un présent éternel, ni les jeunes corps qui le peuplent ne jouissent d'une jeunesse éternelle. Au contraire, la mort y règne. En effet, le recueil est parsemé de signes de mort : il suffit de penser au poème le « Nini muàrt » (« L'Enfant mort »), à l'invocation de l'enfant qui ne veut pas mourir dans « Li litanis dal biel fi » (« Les litanies du beau garçon »), le taureau qui « marche doucement à la mort » dans « David »³³⁸.

Cette coprésence de l'atemporalité et de la mort n'est pas un hapax parmi les représentations d'univers arcadiques. Nous pensons aux *Bucoliques* de Virgile qui constituent une référence pour Pascoli, très influent dans la poésie frioulane pasolinienne, mais également, en peinture, au tableau de Nicolas Poussin, réalisé en deux versions, où quatre bergers, représentés selon le goût de l'antiquité classique, découvrent l'inscription

³³⁵ Notre traduction. Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, G. Einaudi, 1988, p. 293.

³³⁶ Giovanni Pascoli, poète auquel Pasolini consacrera sa *tesi di laurea*, avait intitulé son recueil le plus connu de poèmes, *Myricae*, en prenant le parti pris opposé de Virgile dans la quatrième écologue : « *Sicelides Musae, paulo maiora canamus / Non omnis arbusta iuvant humilesque myricae / Si canemus silvas, silvae sint consule dignae.* », que Jean Giono traduit ainsi : « Muses de Sicile, élevons un peu le sujet de nos chants ; tous n'aiment pas les vergers et les humbles tamaris ; si nous chantons les bois, que les bois soient dignes d'un consul. » En choisissant comme titre de son recueil *Myricae*, Pascoli décide de chanter justement « les vergers et les humbles tamaris ».

³³⁷ Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte, op.cit.*, p.160.

³³⁸ Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. I, , éd. Walter Siti, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 2003.

« *Et in Arcadia ego* » dans un paysage serein et fertile, inscription inquiétante qui résonne, pour eux-mêmes ainsi que pour le spectateur, comme un *memento mori*.



Figure 4 : Nicolas Poussin, *Et in Arcadia Ego* (1637), Musée du Louvre.

Derrière cet énigmatique « ego » ne se cache-t-il pas l'inéluctabilité de la mort, qui hante l'immuabilité apparente de toute Arcadie ? Le mythe de l'Arcadie, qui n'est qu'une transposition du mythe du jardin d'Éden, pose le problème des origines, de la vie et de la mort, donc du temps.

Dans l'Arcadie édenique de Pasolini le temps passe, mais aux marges de l'Histoire. Deux logiques le rythment : une *logique naturelle*, celle de l'alternance du jour et de la nuit, des saisons, donc de la vie et de la mort ; une *logique religieuse*, où le temps est scandé par les fêtes chrétiennes. Il ne faut pas oublier que la devise de l'Académie frioulane est : « cristian furlanut plen di veça salut » (« Petit chrétien frioulan plein de vieille santé »). Pasolini explique que, par « chrétien », il voulait faire allusion à « une langue restée telle quelle depuis les origines chrétiennes de l'Europe, lorsque cette nouvelle religion voyait le jour »³³⁹. Il fait allusion à une essence paysanne mythique, qui aurait adopté des symboles chrétiens, tout en étant restée identique au cours des siècles. Ces deux logiques, une naturelle et l'autre religieuse, ne sont pas en conflit dans l'univers poétique de Casarsa. En effet, la religion chrétienne de cette zone du Frioul ressemble aux yeux du poète moins à une religion révélée qu'à une religion naturelle, avec ses rites de

³³⁹ Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op.cit., p.160.

mort et de résurrection³⁴⁰. Elle accompagne la vie paysanne et s'adapte à ses formes. Cette vie naturellement religieuse est « sans destin³⁴¹ », elle n'est pas finalisée mais circulaire et cyclique, soumise à un éternel retour. Giorgio Agamben a remarqué qu'à chaque culture correspond une idée particulière du temps³⁴². La conception du temps dans le Frioul poétique pasolinien ressemble à celle de l'Antiquité gréco-romaine :

Dominé par une idée de l'intelligibilité qui assimile l'être authentique et plein à ce qui est en soi et reste identique à soi, à l'éternel et à l'immuable, le Grec considère le mouvement et le devenir comme des degrés inférieurs de la réalité, où l'on ne comprend plus l'identité – dans le meilleurs des cas – que sous forme de permanence et de perpétuité, c'est à dire de retour. Le mouvement circulaire, qui garantit le maintien des mêmes choses par leur répétition et leur continuel retour, est l'expression la plus immédiate et la plus parfaite (et par conséquent, la plus proche du divin) de ce qui, au point le plus élevé de la hiérarchie, est immobilité absolue³⁴³.

Au contraire, la conception linéaire du temps, propre au christianisme, est absente de cet univers tel que Pasolini l'illustre dans ses vers. L'exemple le plus probant est une image qui naît en cette période et qui reviendra, sous d'autres formes, dans tout l'œuvre de Pasolini, notamment dans les dernières années : la continuité entre le corps des pères et le corps des fils.

Le temps est immobile :
vois le rire des pères,
comme dans les branches la pluie,
dans les yeux des enfants.³⁴⁴

Cette image qui semble purement poétique a en réalité une histoire. Nous en retrouvons la genèse dans un passage d'*Actes impurs*, journal intime des années frioulanes de Pasolini, publié inachevé après sa mort. Le poète-écrivain décrit une de ses « très poétiques manies » de l'époque : s'acharner à reconnaître « chez les fils, le rire des

³⁴⁰ Cette idée se retrouve dans les vers récurrents : « Aujourd'hui, c'est dimanche / demain on meurt », in Pier Paolo Pasolini, « Li letanis dal biel fi » (« Les litanies du beau garçon »), *La nouvelle jeunesse. Poèmes frioulans 1941-1974*, traduit de l'italien par Philippe di Meo, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2003, p. 22.

³⁴¹ Pier Paolo Pasolini, « La Nuit de mai », *La nouvelle jeunesse. Poèmes frioulans 1941-1974*, *op.cit.*, p. 61.

³⁴² Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1978, p. 156.

³⁴³ *L'histoire des religions*, sous la direction de Puech, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », volume I, 1972, cité par Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, *op.cit.*, pp. 156-157.

³⁴⁴ Pier Paolo Pasolini, « De retour au pays », *La nouvelle jeunesse*, *op.cit.*, p. 27.

pères »³⁴⁵. La continuité sans fin de ce monde se retrouve dans l'éternel retour des yeux des pères dans les yeux des fils : tout en n'étant pas un univers de l'immortalité, le substantiel retour du passé dans le présent garantit une stabilité à ce monde, l'inscrit dans la boucle du temps cyclique et non dans celui de l'Histoire.

L'espace poétique du Frioul est donc hanté par la figure du cercle, figure de l'utopie, figure de tous les univers purs. Au niveau linguistique, la *lengua furlana* circonscrit une île, séparée du continent des autres langues. Au niveau sonore, les figures de la répétition (rimes intérieures et à la fin du vers, refrains, assonances et allitérations...) dominent les poèmes et créent un univers phonique fermé dans ses périodicités. Au niveau temporel, l'univers frioulan s'inscrit dans une logique circulaire et cyclique. D'un point de vue spatial également, il ne peut apparaître que comme un *hortus conclusus*, un éden. Si les dialectes peuvent être des langues édéniques, les terres qu'ils racontent sont, elles aussi, des paradis terrestres.

Il pourrait étonner de trouver dans un texte postérieur à la « période frioulane » de Pasolini, une véritable théorie – c'est ainsi que Pasolini la nomme – de la terre maternelle comme paradis perdu. Il s'agit d'un poème qui a circulé entre un projet et un autre dans le laboratoire pasolinien. La *Teoria dei due Paradisi* (« Théorie des deux Paradis ») est publiée pour la première fois dans la revue *Comma* en 1966 et sera repris dans le chapitre XXIV du roman *Théorème* (analogue littéraire du film de 1968), sous le titre de *Le Premier Paradis, Odette*. On en retrouve une dernière trace dans le roman fragmentaire *La Divine Mimesis*, où l'idée du double paradis est gardée mais insérée dans un autre contexte.

Dans la version de 1966, Pasolini invente une théorie en vers qui bouleverse l'interprétation psychanalytique du jardin d'Éden comme métaphore de l'état d'harmonie parfaite de l'enfant avec la mère, pendant les premières années de vie. Selon la même lecture, cet état fusionnel se brise lorsque l'enfant se reconnaît comme sujet : le récit biblique parlerait de cette séparation par le récit de l'expulsion du Paradis. Pasolini s'approprie le mythe biblique et le récit psychanalytique en les adaptant à sa manière : l'enfant aurait connu et ensuite perdu non seulement le paradis terrestre, symbole de la fusion avec la mère mais aussi, bien avant, le paradis du père. Les paradis perdus sont donc deux. Le paradis du père, tel que l' imagine le texte de 1966, est immergé dans une lumière orange, sans formes précises, ce qui le ferait ressembler à un immense désert. L'enfant y vit serein, protégé par une figure paternelle, puissante à ses yeux mais aussi innocente et pure, à laquelle il s'identifie. Soudainement et « sans raisons », l'enfant commence à

³⁴⁵ Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, vol. I, éd. Walter Siti et Silvia De Laude, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1998, p. 40.

détester le père, un père mythique et idéalisé, qu'il reconnaît enfin comme un simple être humain. C'est ainsi qu'il perd ce premier paradis. Il a alors accès à un deuxième paradis : le paradis de la mère. Cet espace, profondément terrestre, est moins indéfini que le paradis du père : on y reconnaît des formes, par exemple les fleurs, perçues dans toute leur singularité :

Ces terres furent le Second Paradis.
Il y eut une mère (qualifions-la d'adoptive) qui, dans ton cas,
eut des riches fourrures parfumées de précoces printemps.
Comme elle fut terrestre, doucement terrestre,
sa douceur de gamine de la petite-bourgeoisie,
qui, de toutes ces choses qu'elle a apprises et qu'elle chérit, ne souhaite rien pour elle,
mais pour son jeune enfant qui se promène à ses côtés,
lui aussi tout emperlé de la fraîcheur des primevères !

Un fleuve coulait (le Pô dans ton cas) en ce Paradis :
car la maison où les parents « adoptifs » habitent,
après le mariage, est toujours proche d'un fleuve.
Ou, à défaut d'un fleuve, de la mer, ou bien d'une chaîne de montagnes.

Les fruits vinrent tous seuls, avec des noms prodigieux,
pommes, raisins, mûres, cerises ; et les fleurs, les fleurs inutiles
tinrent autant de place qu'eux : et leurs noms aussi
étaient merveilleux, primevères, précisément, ou tournesols,
perce-neige, muguets, et même, les jours de fête, orchidées.
Le soleil, là-haut, était sans doute une créature amie (...)
et, tout comme il naissait le matin, il mourait le soir
faisant place à ces étoiles, que le fils, par obéissance,
ne pouvait guère qu'entrevoir, avant de les laisser à leur silence³⁴⁶.

Si le paradis du père était essentiellement silencieux, dans ce deuxième paradis il y a un « chardonneret qui chante tout le temps, même quand on ne l'entend pas ». Le paradis terrestre de la mère est donc un univers sonore. Pasolini n'hésite pas à reprendre la métaphore poétique célèbre du chant d'oiseau comme voix poétique, en associant la langue de la mère et la langue de poésie. Par ces vers, il fantasme l'histoire de chaque sujet – homme ou femme, comme il le précisera dans la version apparue dans *Théorème* – sans se référer expressément à sa propre vie. Néanmoins, on reconnaît dans les images poétiques du paradis terrestre maternel le Frioul de sa poésie, qu'il associe souvent à un univers floral. L'enfant est destiné à perdre également ce deuxième paradis, lorsqu'il s'apercevra que la mère aussi est un être tout à fait humain. C'est à ce point que, ce qu'il appelle le « deuxième père », un père physique et concret très différent du premier père divin et idéalisé, chasse l'enfant du paradis. Il descend alors dans le monde et sa vie « infernale » commence. Tout paradis est donc destiné à se transformer en paradis perdu.

³⁴⁶ Pier Paolo Pasolini, *Théorème*, traduit par José Guidi, Paris, Gallimard, 2014, p. 70.

Le Frioul de la poésie pasolinienne, « second paradis », est en effet envoûté de nostalgie. Une étrange mélancolie projette le paysage et les corps dans le temps de la mémoire, bien que Pasolini ait écrit une partie de ces poèmes lors de ses séjours à Casarsa della Delizia, lieu qui appartenait à ce moment-là à son présent, non à son passé³⁴⁷. Il s'agit bien d'un éden, mais d'un éden qui est arrivé à son point de fragilité extrême, un paradis perçu comme déjà perdu: qui commence à ouvrir ses portes, qui prépare l'égression³⁴⁸ du sujet, pour ensuite se renfermer à jamais derrière lui. En effet, dès les *Poesie a Casarsa*, le je poétique est une figure de l'éloignement³⁴⁹. Dans cet univers stable, de la perpétuité et du retour, il fait exception à cette dimension spatio-temporelle : le monde immuable de la campagne frioulane s'oppose à cette figure de passage, qui se définit comme un Forêt, un étranger³⁵⁰, qui retourne dans sa terre, « de loin », expression qui revient dans la dédicace du recueil à Gianfranco Contini³⁵¹ « con amor de loinh ». Le « pais » du poète a un statut ambigu : le je lyrique appartient à ce monde tout en ne lui appartenant pas. Mais il y a plus : par ses déplacements, la figure du poète donne à voir ce monde comme une dimension à part, fermée sur elle-même, immobile dans sa permanence cyclique, qui reste indifférente à la présence discontinue du poète. Le poète, en tant que forest, avec ses allers-retours, montre cet univers comme un espace autre, une île dans le continuum historique. Comme dans les utopies, le regard de l'étranger incarne la voix du récit et permet à l'île-modèle d'exister, de se spatialiser.

2.1.1.3. Le Frioul littéraire et le Frioul politique

En mai 1944, Pasolini crée avec un cercle d'amis³⁵² une petite revue, « *Stroligut di ca de l'aga* » (« Lunaire en deçà de l'eau », à savoir du fleuve Tagliamento), projet

³⁴⁷ Voir Rinaldo Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, op.cit.

³⁴⁸ Sur le concept d'égression, voir notre thèse : 1.1.1.

³⁴⁹ Par exemple : « *Mon voyage s'achève / Douce odeur de polenta / et triste mugissements des bœufs. / Mon voyage s'achève. / "Tu reviens parmi nous, / mais nous autres vivons, / vivons tranquilles et morts, / comme une eau inconnue / passant à travers haies"*. », in Pier Paolo Pasolini, « Tornant ai pais » (« De retour au pays »), *La nouvelle jeunesse*, op.cit., p. 26.

³⁵⁰ « Étranger, à mon doux vol par la plaine / n'aie pas peur : je suis un esprit d'amour // qui de loin s'en revient au pays. », *Chant da li ciampanis* (« Le chant des cloches »), in Pier Paolo Pasolini, *La nouvelle jeunesse*, op.cit., p. 28.

³⁵¹ Il est intéressant de remarquer que, dans le recueil poétique *La meglio gioventù*, qui reprend *Poesie a Casarsa*, Pasolini remplace le premier dédicataire du recueil, son père, par Gianfranco Contini, son « père poétique ».

³⁵² Cesare Bortotto, Domenico Naldini, Bruno Bruni, Ovidio et Ermes Colus, Fedele Ghirart, Pina Kalk, Rico de Rocco, Virgilio Tramontin.

autofinancé, qui sort en deux numéros (avril et août 1944). Le 18 février 1945, il fonde l'*Academiuta di lenga furlana* (« Petite académie de langue frioulane ») et en août 1945, après la libération de l'Italie, la revue de 1944 sera renommée « *Il stroligut* » tout court. Dans le cadre de ces expériences, et de manière parallèle à son intarissable activité de poète, Pasolini théorise la poétique de l'*Academiuta* et, ce faisant, aussi celle de sa poésie. Les articles publiés dans *Il Stroligut*³⁵³, où les essais successifs dans *Passione e ideologia*, plus posés et synthétiques, permettent de la retracer. Les félibres (ainsi aimaient se définir les poètes de l'*Academiuta*, en évoquant une définition de Gianfranco Contini) épousent une conception anti-dialectale du dialecte. Cela signifie que leur langue poétique refuse la tradition dialectale frioulane. Selon Pasolini³⁵⁴, cette dernière est en effet, soit influencée par la tradition allemande et trop caricaturale (Colloredo, 1622-1692), soit romantique, esthétisante et petite-bourgeoise (Zorutti, 1792-1867), soit provinciale (les poètes frioulans de la première guerre mondiale et ses contemporains)³⁵⁵. À cette poésie, Pasolini oppose une poésie qui s'inspire de la langue orale, mais surtout de l'ancienne tradition romane du *Trecento* et, comme nous l'avons vu, de la poésie symboliste italienne et européenne. Il visait ainsi à affranchir la poésie frioulane de son caractère local, anecdotique et descriptif pour en faire une langue de poésie. Francesca Cadel a repéré et analysé un détail intéressant : le titre de la plupart des poèmes à Casarse est en italien. Ceci semble démontrer que le poète voulait situer ses vers à l'intérieur d'une tradition littéraire nationale, où le dialecte ne serait de fait qu'une traduction poétique de la langue. Dans un texte de 1946³⁵⁶, Pasolini présente le dialecte comme une « traduction » de la langue nationale (l'italien dans ce cas), où plutôt, sa « métaphore » : le dialecte est selon lui porteur d'un « écart tout, d'abord phonétique », qui amène la langue vers « l'inexprimable », à l'abri des conventions linguistiques, tellement plus fortes dans les langues nationales. Le dialecte se présente comme une langue « ressentie comme une musique », qui régresse vers la sonorité pure. Pasolini et les félibres ne défendent pas le frioulan en tant que langue mineure. Au contraire, ils le valorisent insistant sur son

³⁵³ Pier Paolo Pasolini, *L'Academiuta friulana e le sue riviste*, (dir. Nico Naldini), Vicenza, Neri Pozza Editore, 1994.

³⁵⁴ « Notre langue poétique est le frioulan occidental, qui jusqu'à présent n'a été employé qu'oralement ; la terminaison du féminin en -a et certaines influences venues de Vénétie le distinguent de ce que l'on pourrait considérer comme la « langue frioulane » si ses poètes ne se limitaient pas au dialecte. Dans notre frioulan, nous trouvons une vivacité, une nudité et une foi chrétienne capables de racheter sa désolante préhistoire poétique ». Paru dans *Stroligut di cà da l'aga*, avril 1944. Pour la traduction française, voir *Pasolini Roma*, Catalogue de l'exposition « Pasolini Roma » présentée à la cinémathèque française – Musée du Cinéma, à Paris, du 16 octobre 2013 au 26 janvier 2014, (dir. Jordi Balló), Paris, Skira-Flammarion, 2013, p. 55.

³⁵⁵ Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, op.cit., pp. 142-143.

³⁵⁶ Article déjà cité de « *Stroligut* », n°2, 2 avril 1946.

autonomie de véritable langue, selon les théories de Graziadio Isaia Ascoli. La poésie dialectale peut acquérir une véritable tradition poétique seulement en sortant de sa tradition provinciale et en prenant à modèle les grands mouvements poétiques nationaux. Cette conception anti-vernaculaire du dialecte consiste donc à transformer une langue mineure, marginale, orale, « basse », en langue poétique, noble, exquise. Pasolini travaille sur le mineur afin d'atteindre le niveau du « majeur ».

Toutefois, dans ce même texte de '46, il fait également comprendre que le moment est venu de dépasser les *Poesie a Casarsa*. Sa poétique, sans varier ses propos fondamentaux, semble en effet s'orienter vers une nouvelle voie. Dès 1943, comme l'ont remarqué certains critiques³⁵⁷, la *lingua inventata* (langue inventée) des *Poesie a Casarsa* laisse progressivement la place à la *lingua imparata* (langue apprise). C'est en effet après cette première expérience poétique que le poète commence à apprendre et à maîtriser la langue des paysans du village, où il s'était entre temps installé en attendant la fin de la guerre. Le sommet de cette transformation sera la publication du recueil *La Meglio Gioventù* (La meilleure jeunesse) chez Garzanti en 1954, où toute sa poésie en frioulan sera reprise et organisée, à côté des expériences en langue italienne. Comme il l'annoncera lui-même dans une note : les *Poesie a Casarsa*, premier sous-recueil de *La Meglio Gioventù*, il a ajusté la langue utilisée en 1942 au profit d'une langue plus institutionnelle. De même, les paysages et les paysans du Frioul perdent peu à peu leur nature élégiaque. La question poétique touche à la question politique. En 1946, Pasolini explique ce tournant idéologique :

Les conséquences de ce changement imprévu de perspective (interpréter le frioulan non comme un dialecte mais comme une langue), changement qui est non seulement philologique, mais notamment esthétique, sortent à présent du cercle de la poésie, et par une cohérence subtile, ne peuvent que nous mettre face à la Patrie du Frioul comme face à un problème strictement connecté avec le problème poétique. La langue, qui se reconnaît en tant que telle, montre sous une nouvelle lumière notre Pays : une lumière toute particulière, toute révélatrice. L'autonomie frioulane est pour nous une conséquence, mise en évidence par la maturation et l'éclaircissement d'un amour pur³⁵⁸.

³⁵⁷ Par exemple Piera Rizzolati e Francesca Cadel.

³⁵⁸ Notre traduction : « Vi annunciamo la nascita dell' "Academiuta di lenga furlana", e, facendo i nomi della Provenza, della Catalogna, della Renania, non nascondavamo le nostre difficili ambizioni, perché implicitamente s'intendeva parlare, col friulano di una lingua, non già di un dialetto ; le conseguenze di questo imprevisto mutamento di visuale, non solo filologico, ma soprattutto estetico, esorbitano ora dal cerchio della poesia, e per una sottile coerenza, non possono che porci dinnanzi alla Patria del Friuli come ad un problema strettamente connesso con quello poetico. La lingua che si riconosce come tale pone in una nuova luce questo nostro paese : luce tutta particolare, luce eloquente. L'autonomia friulana è per noi una conseguenza evidenziata dal maturare e chiarificarsi di un amore puro. » Pier Paolo Pasolini, « Al lettore

Dans le même numéro de *Il Stroligut*, il réfléchit aussi sur le dialecte, sans se limiter à un point de vue strictement poétique. En répondant à la question « pourquoi on écrit donc en dialecte ? », il propose une nouvelle idée :

La réponse est plus complexe que ce que donnent à voir ces quelques lignes : écrire en dialecte, ainsi conçu, ce n'est pas juste une évasion, ou une aventure, ou, une manière de se soustraire à l'engagement moral de l'écriture « en langue » ; ceci répond à un besoin profond de différence (...). La lyrique dialectale se justifierait, sur un plan théorique, comme un « nouveau genre », capable d'obtenir une poésie différente.

S'exprimer en dialecte donnerait donc au poète la possibilité de faire de la place à ce qui n'est pas conventionnel, à ce qui reste en dehors de la « normalité ». La question de la langue et de sa dimension musicale assume l'épaisseur d'un discours, plus immédiatement politique, sur le rôle de la différence.

À cette époque, Pasolini, qui a découvert la pensée d'Antonio Gramsci, est actif sur un double front : d'un côté, il s'engage dans les mouvements pour l'autonomie frioulane, de l'autre côté, il adhère au parti communiste³⁵⁹. Il s'agit d'une position politique atypique et paradoxale : le parti communiste, avec sa vocation internationale, prenait ses distances des mouvements autonomistes locaux³⁶⁰, soutenues au contraire par la Démocratie Chrétienne. Cette tension entre la valorisation des minorités conçues comme des autonomies et un élan vers un internationalisme de nature socialiste caractérisera toujours la pensée politique de Pasolini. Elle apparaît pour la première fois dans son œuvre dans le

friulano », in *Il Stroligut*, 2 avril 1946, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol I, *op.cit.*, p. 157.

³⁵⁹ Selon la chronologie de Nico Naldini, publiée dans les différentes volumes des œuvres complètes de Pasolini (Meridiani Mondadori), le 19 janvier Pasolini signe avec Chino Ermacora, Gianfranco D'Aronco et d'autres un Mouvement pour l'autonomie régionale. Il s'aperçoit toutefois ensuite que la Démocratie Chrétienne frioulane utilise ces revendications d'autonomie à son propre compte. Il retire alors son adhésion et s'inscrit au P.C.I. (Parti Communiste Italien), qui s'était d'ailleurs souvent exprimé contre le mouvement d'autonomie frioulan. En 1948, après avoir obtenu un poste comme professeur dans le village de Valvasone, il devient secrétaire au P.C.I., de la cellule de San Giovanni di Casarsa.

³⁶⁰ Guido Pasolini, le frère de Pier Paolo, mourut dans une action partisane marquée par ce même conflit idéologique. Voici comme Pasolini raconte la mort de son frère : « La Vénétie Julienne est à la frontière entre l'Italie et la Yougoslavie : à l'époque la Yougoslavie cherchait donc à annexer la totalité de ce territoire, et pas seulement la partie qui lui revenait en toute légitimité. En somme, deux nationalismes sont entrés en conflit. Bien qu'il fût inscrit au Partito d'Azione, bien qu'il fût intimement socialiste (il ne fait pas le moindre doute qu'il serait aujourd'hui à mes côtés), Guido ne pouvait accepter qu'un territoire italien comme le Frioul fût l'objet des convoitises du nationalisme yougoslave. Il s'y opposa et luttait [...]. La Résistance yougoslave, plus encore que la Résistance italienne, était communiste : Guido s'attira ainsi les inimitiés des hommes de Tito, parmi lesquels il y avait aussi, bien entendu, des Italiens dont il partageait alors, en substance, les idées politiques, sans accepter pour autant leur ligne nationaliste du moment. [...] » Paru dans *Vie Nuove*, n°28, le 15 juillet 1961. Pour la traduction française, voir *Pasolini Roma*, *op.cit.*, p. 32.

personnage, mythique et idéalisé, du paysan frioulan. Rinaldo Rinaldi a observé que dans cette figure « il y a quelque chose de transgressif, d'antinationaliste, donc d'antifasciste ». Mais il y a aussi un autre aspect, qui rend cette figure problématique et ambiguë. Les paysans peuvent également être interprétés comme des « figures de la justification des structures de production, couverture idéologique bourgeoise ». En d'autres termes, selon le critique, l'idéalisation du paysan et de la campagne fait écho aussi à une certaine « mythologie de la campagne pure, lieu de la production libéré par les suprastructures bourgeoises et revenue à la nécessité et à la beauté de la production originaire », idée défendue également par la propagande fasciste. Certes, comme le reconnaît Rinaldi aussi, l'anti-triomphe de la version pasolinienne de ce mythe le garde quand même bien loin de la version « fasciste », mais elle est tout de même double : le paysan transgresse les normes et le mode de vie bourgeois, mais il reste parfaitement intégré aux structures de production. On retrouve cette ambiguïté dans les utopies morales, qui tout en proposant un système alternatif, offrent comme solution un modèle qui sous-tend une adhésion aux normes d'une Mère Nature mythique.

En tout cas, au cours des années quarante, la première approche de Pasolini – quelque peu esthétisante et toute poétique – au monde régional et paysan du Frioul, se transforme en quelque chose de plus : comme il le déclarera à Jean Duflot dans la célèbre interview de 1969, en fréquentant le dialecte, il a fait une découverte inattendue : le frioulan lui a donné « le goût de la vie et du réalisme »³⁶¹. Le dialecte, compris au début simplement comme langue personnelle de pure poésie, lui inspire un amour pour la réalité physique, des corps, des lieux. Avec cette transformation progressive, le dialecte frioulan se charge de nouvelles connotations, moins élegiaques et plus historiques, et il devient un « instrument de recherche objective, réaliste »³⁶², dont un exemple probant est le roman *Le Rêve d'une chose*, commencé à cette période et publié seulement en 1965. Dans sa poésie apparaissent des images politiques comme celle du Christ Ouvrier. À côté du premier Frioul édénique, on retrouve donc un autre Frioul politique, qui prélude à la période idéologique de l'artiste.

Après les faits de Ramuscello³⁶³, qui conduisent à une dénonciation pour comportement obscène et détournement de mineurs³⁶⁴, Pasolini perd son poste de

³⁶¹ Pier Paolo Pasolini, *Entretiens avec Jean Duflot*, op.cit., p. 25.

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ Voir *Pasolini Roma*, op.cit., pp. 35-37.

³⁶⁴ « Il en sortira presque blanchi », selon une déclaration de Nico Naldini à Alain Bergala, in *Pasolini Roma*, op.cit., p. 41.

professeur et il est exclu du Parti Communiste Italien. Son homosexualité, désormais affichée, ne pouvait que faire scandale dans son Frioul. La Démocratie Chrétienne voit dans cette affaire de mœurs une bonne occasion pour se débarrasser d'un dangereux opposant politique³⁶⁵. Les rapports familiaux entre son père et sa mère sont tendus. Pasolini décide de quitter Casarsa avec sa mère. Dans une lettre écrite le 27 janvier 1950, il annonce à l'amie Silvana Mauri son départ pour Rome: « Si tu veux donc m'écrire quelque chose, mon adresse du moins pour quelques jours, sera : chez Gino Colussi, Via Porta Pinciana 34, Rome. Ensuite je ne sais pas où j'irai ni ce que je ferai ; ma vie est à un tournant plus que décisif »³⁶⁶. Un nouvel univers l'attend.

2.1.2. LES *BORGATE* ROMAINES

Après son départ du Frioul, Pasolini se trouve dans une position qui caractérise toute recherche d'utopie : la position de l'exilé ou du voyageur, qui abandonne sa terre pour chercher un ailleurs différent et donner un espace terrestre au non-lieu de son avenir. Cette terre ou-topique s'appelle Rome. Mais « Rome » est beaucoup moins un mot qui trace le périmètre d'un lieu géographique qu'une entité esthétique complexe. La Rome d'élection de Pasolini n'est pas la Rome des anciennes « *vestigia* impériales » de la rhétorique fasciste, ni la Rome splendide et imposante du Vatican avec ses églises luxueuses, ni la Rome des riches quartiers bourgeois. À côté de cette Rome, il y en existe une autre, enceinte misérable entourant la capitale radieuse. En effet, à partir des années trente, comme l'affirme Giorgio Ciucci, la capitale italienne prend un « caractère dualiste ». Deux mondes s'opposent : un « centre de rayonnement national » et une « banlieue de ville sous-développée »³⁶⁷. Pasolini voyait dans cette seconde Rome une véritable contre-Rome, ennemie de la Rome officielle :

Au-delà de la ville, naît une nouvelle ville, naissent des nouvelles lois là où la loi est ennemie, naît une nouvelle dignité là où il n'y a plus de dignité, naissent des hiérarchies et des conventions impitoyables dans l'étendue de lots, dans les zones infinies où tu crois que la ville s'arrête, alors qu'elle recommence, recommence ennemie des milliers de fois, en poussiéreux

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 37.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 16.

³⁶⁷ Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino, G. Einaudi, 1989, p. 80.

C'est un espace fragmenté et fragmentaire qui a ses germes *intra muros* et qui s'étend *extra muros* : c'est un archipel de lieux, animés par un ensemble de corps en mouvement et de pratiques de vie qui leur sont spécifiques. Cette sélection particulière de tranches de vie et de lambeaux de terres constitue la Rome de Pasolini. Bien que, dans le processus de création, il transfigure cette réalité jusqu'à en faire un « objet autre », cette Rome littéraire et cinématographique naît d'une expérience charnelle avec un espace particulier et ceux qui l'habitent. Quelques mois après son installation à Rome, le poète franchit les murs de la ville et il pénètre dans les faubourgs de Rome : les *borgate*.

2.1.2.1. Au cœur des *borgate* : naissance d'un espace en marge

La découverte de ces espaces a un impact énorme sur Pasolini. Il accède à un univers de lieux, corps, histoires, inconnus jusqu'à ce moment, que son imaginaire transforme en autant de thèmes et de figures qui seront le réservoir de son inspiration jusqu'à la fin de sa vie. Non seulement le contact avec cette contre-Rome inaugure sa « période romaine » mais, surtout, cet espace précaire et marginal entre en écho avec une partie fondamentale de l'esthétique pasolinienne : celle qui travaille la marge, les structures provisoires, l'inachevé. En explorant l'origine des *borgate*, il est possible de comprendre le rôle que ces espaces, infernaux et en même temps paradisiaques, jouent dans l'art pasolinien. L'esthétisation des faubourgs romains, dont le cinéaste raconte poétiquement l'« allégresse antique et vitale³⁶⁹ », relève en effet d'un processus qui prend à rebours la leur genèse et leur développement historique. C'est donc en analysant leurs conditions de possibilité que l'on peut saisir toute la portée de la « déclaration d'amour³⁷⁰ » que Pasolini adresse à ce monde.

Le terme « borgata » n'a pas de traduction en français. Il désigne des réalités géographiques très différentes, dont chacune, selon l'urbaniste Italo Insolera, est :

³⁶⁸ Notre traduction : « Oltre la città nasce una nuova città, nascono nuove leggi dove la legge è nemica, nasce nuova dignità, nascono gerarchie e convenzioni spietate nelle distese di lotti, nelle zone sconfinite dove credi finisca la città, che ricomincia, invece, ricomincia nemica per migliaia di volte, in polverosi labirinti, in fronti di case che coprono interi orizzonti », Pier Paolo Pasolini, « Ignoti alla città », in *Per il cinema*, vol.II, éd.Walter Siti et Silvia De Laude, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 2001, p. 2083.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ Selon la formule de Gianfranco Contini.

un morceau de cité qui n'a pas une organisation suffisante pour s'appeler quartier, ou bien une agglomération rurale enfermée dans une économie familiale et dont les dimensions réduites lui interdisent une organisation complète. La *borgata* est une sorte de bourg : un morceau de ville au milieu de la campagne, qui n'est réellement ni l'une ni l'autre³⁷¹.

Pour comprendre l'origine des *borgate* romaines il faut faire un pas en arrière, vingt ans avant l'arrivée de Pasolini à Rome. Pour retracer la genèse de ces espaces, nous nous appuyerons sur l'étude précieuse de l'historien Luciano Villani, qui a reconstruit dans les détails les vicissitudes liées à leur naissance progressive et a démystifié leurs principaux mythes de fondation.

Nous sommes donc au seuil des années trente. Au cœur du *ventennio fascista*, il fallait trouver une solution à ce que l'on appelait à l'époque la « crise des logements ». La suppression de l'encadrement des loyers, l'augmentation du chômage, le flux d'immigration de plus en plus important, le surgissement de logements sauvages et précaires d'un côté et, de l'autre, l'impératif fasciste d'épurer la capitale des manifestations les plus visibles de pauvreté et de détresse sociale, amenèrent le « governatorato » de Rome³⁷² à prendre la décision d'édifier les premières *borgate*³⁷³. S'il existait des bidonvilles et des logements construits et sans autorisation à l'intérieur et autour de la ville, la naissance des *borgate* proprement dites n'est pas, dans un premier temps, un phénomène spontané, mais un choix précis, venant des institutions fascistes qui, au contraire, déclaraient vouloir résoudre le problème des campements des sans-abris dans la ville. De fait, au lieu de trouver une véritable solution à cette situation catastrophique, la politique fasciste opta pour déplacer le problème loin d'une capitale qui devait servir de carte de visite impeccable à l'Italie mussolinienne. Cette politique urbaine stérile atteint son sommet lors de la visite d'Hitler à Rome en 1938, quand, tout au long de l'itinéraire conçu pour le dictateur allemand, les bâtiments de la capitale, souvent en mauvais état, furent recouverts de panneaux de carton peint en blanc. Pasolini racontera cet épisode dans son récit « Gas »³⁷⁴. À cette occasion, un anonyme écrivit sur les murs de la ville un aphorisme qui est resté dans les mémoires :

³⁷¹ Italo Insolera, *Roma moderna : un secolo di storia urbanistica (1870-1970)*, Turin, 1976, p. 37, cité par Colette Vallat, *Rome et ses borgate (1960-1980)*, École française de Rome Palais Farnese, Rome, 1995, p. 2.

³⁷² L'organe de gouvernement de la ville, créé en 1925 par le parti fasciste, qui était complètement au service des programmes de transformation de Rome conçus par Mussolini.

³⁷³ Luciano Villani, *Le Borgate del fascismo: Storia urbana, politica e sociale della periferia romana*, [En ligne]. Milano, Ledizioni, 2012 (Dernière consultation le 8 juillet 2015). URL : <http://books.openedition.org/ledizioni/104>.

³⁷⁴ Pier Paolo Pasolini, « Gas », *Romanzi e racconti*, vol. II, éd. Walter Siti et Silvia De Laude, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1998, pp. 355-358.

Ma pauvre Rome de travertin
Tu t'es habillée en carton
Pour être admirée par un peinturlueur
Venu en maître³⁷⁵.

La construction des *borgate*, qui s'inscrivait dans ce même rapport scénographique à la ville de Rome, eut des conséquences concrètes et souvent tragiques sur la vie des Romains, ainsi que sur la structure de la ville et sur sa future expansion.

Les habitations des premières *borgate* étaient minuscules, surpeuplées, édifiées avec des matériaux inadéquats et peu durables, parfois dépourvues de toute installation sanitaire, et douées de systèmes d'éclairage et d'égouts insuffisants. Situées dans la lointaine banlieue romaine, ces baraques surgissaient sur des terrains très bon marché, souvent inadaptés à la construction de logements et elles n'étaient soumises qu'à des prescriptions techniques très sommaires. Le seul critère guide de cette opération était de minimiser les dépenses. Les premières *borgate* – Prenestina, le premier noyau de Primavalle, Teano, Gordiani, Tor Marancio, Sette Chiese, Appio, la première Pietralata, noms qui figurent souvent dans les textes de la période romaine de Pasolini – surgirent en effet en quelques mois et pour un coût dérisoire. Elles étaient presque toutes éloignées et isolées de Rome, surveillées par la police et d'autres organes de contrôle et caractérisées par une détresse sociale plus ou moins profonde. Le cas le plus extrême est celui des *borgate* Gordiani, Tor Marancio et Pietralata. Le film néoréaliste de Luigi Zampa, *L'Onorevole Angelina* (« L'Honorable Angelina ») de 1947 est un exemple remarquable des conditions de vie dans ces *borgates* où la protagoniste, interprétée par Anna Magnani avant de devenir « Mamma Roma », se bat pour obtenir des logements moins misérables pour les familles de Pietralata, en se confrontant aux logiques de spéculations foncières³⁷⁶.

La littérature et le cinéma de Pasolini donnent plusieurs aperçus de ces lieux, dans lesquelles, comme l'affirme Villani, les conditions de vie restèrent essentiellement inchangées jusqu'à la fin des années soixante. Dans un poème publié dans *La Religione del mio tempo* (« La Religion de mon temps »), recueil poétique sorti en 1961, Pasolini dresse un tableau poétique de ces espaces :

³⁷⁵ Notre traduction : « Povera Roma mia de travertino/ te sei vestita tutta de cartone/ pe' fatte rimira' da 'n imbianchino/ venuto da padrone ! », in Gian Antonio Stella, « Pasquino e le feroci verità », *Il Corriere della Sera*, 10 febbraio 2017. Hitler est défini ironiquement et péjorativement comme « imbianchino », qui signifie « peintre en bâtiment », faisant allusion aussi bien aux espérances de jeune peintre d'Hitler qu'à la couleur blanche des panneaux de carton qui recouvraient les bâtiments.

³⁷⁶ *L'onorevole Angelina* (« L'Honorable Angelina »), film italien de Luigi Zampa, 1947.

[...]
 Le matin qui brûlait leur appartenait,
 sur la verdure des champs de légumes autour
 de l'Aniene, l'or du jour,
 réveillant l'odeur des ordures,
 répandant une lumière pure comme un regard
 divin, sur les rangées de maisonnettes décapitées
 [...]
 Ces fils d'ouvriers,
 chômeurs, voleurs, qui descendaient
 encore gras de la grise sueur
 des lits – où ils dormaient tête-bêche
 avec leurs neveux – dans des chambrettes sales
 de poussière comme des roulottes, louches et gaies...
 Cette banlieue découpée en lots
 tous pareils, imprégnées d'un soleil
 trop chaud, entre des carrières désaffectées,
 des remblais effondrées, des taudis, des petites usines...³⁷⁷

Dans d'autres *borgate*, les habitations étaient moins rudimentaires. Par exemple, les baraques de la Prenestina, qui avaient des fondements légèrement plus profonds, disposaient d'une cuisine avec deux fourneaux, d'une chambre et d'un coin toilette à l'intérieur de l'habitation. Néanmoins, la fragilité des matériaux de construction, l'insuffisance des systèmes d'épuration et le surpeuplement des pièces empêchaient que ces *borgatari* aient une vie salubre. La situation empira dans le temps : en 1939 dans ces habitations la moyenne de personnes par pièce atteignait le chiffre dramatique de 4,21³⁷⁸.

La plupart de la population de ces bidonvilles était constituée de chômeurs ou d'employés précaires, travaillant à la journée, surtout dans le domaine du bâtiment. Certains vivaient de vol, comme il Balilla dans *Accattone*, d'autres de prostitution ou du proxénétisme, comme deux des personnages interprétés par Franco Citti dans la filmographie pasolinienne : *Accattone*, qui exploite sa femme Maddalena, et l'ex mari de Mamma Roma qui lui fait du chantage, dans les films éponymes. On peut se souvenir des mots que « il Balilla » dit à *Accattone* à propos de leur mode de vie à chacun :

Souviens-toi *Accattone* ! Chacun naît avec une vocation ! Je suis né avec l'instinct de faire le voleur, et me voilà. Et toi, tu n'es pas né avec l'instinct de faire le maquereau, mais le mendiant, et te voilà³⁷⁹.

³⁷⁷ Pier Paolo Pasolini, « Ricordi di miseria », *La religione del mio tempo*, in *Tutte le poesie*, vol.I, *op.cit.*, pp.908-909. Pour la traduction, voir : *Pasolini Roma*, *op.cit.*, p. 22.

³⁷⁸ Luciano Villani, *Le Borgate del fascismo: Storia urbana, politica e sociale della periferia romana*, [En ligne]. Milano, Ledizioni, 2012 (Dernière consultation le 8 juillet 2015). URL : <http://books.openedition.org/ledizioni/104>.

³⁷⁹ Dans le film : « Aricordete, *Accattò* ! Tutti nascemo co 'na vocazione ! Io so' nato c' l'istinto de fà er ladro, e ecchime qua...e tu non sei nato co' l'istinto de fà er pappone, ma l'*accattone*, e eccote là ! »

À côté de ceux qui vivaient d'expédients et de toutes sortes de crimes, il y en avait d'autres qui se dédiaient au commerce ambulant ou à ces travaux qui devinrent typiques des *borgate* : le chiffonnier, le *cernitore* (le « trieur »), comme Ascensa et Stella, ou les divers métiers de rue, comme Scucchia, le fleuriste ambulant dont le sourire sans dents inaugure *Accattone*, sans oublier ceux qui étaient ouvriers, comme Sabino, le frère d'Accattone, et ceux qui exerçaient les professions traditionnelles du petit peuple romain (chauffeurs, commis, artisans, gardiens). Toutefois, la malnutrition et la fragilité physique des *borgatari* réduisaient considérablement leur force de travail dans la vie active. Les aides alimentaires fournies par les associations leur permettaient de survivre, mais elles n'étaient pas suffisantes. « S'il n'y avait pas les prêtes, aujourd'hui on ne mangerait pas³⁸⁰ », s'écrie Renato, un des camarades d'Accattone, après avoir récupéré à l'*Assistance Pontificia* un paquet de spaghetti et quelques saucisses.

Les *borgate* de deuxième génération (Donna Olimpia et Val Melania) offraient de conditions de vie qui n'étaient que légèrement meilleures par rapport aux premières *borgate*. Les analogies étaient nombreuses : l'éloignement de la ville, le manque ou l'insuffisance des infrastructures (égouts, éclairage public) et des services de base (pharmacies, écoles), les classes sociales qui y vivaient. Toutefois ces habitations, construites par l'Ifacp³⁸¹ et non par le *governatorato* de Rome, possédaient des caractéristiques architectoniques complètement différentes : elles n'étaient pas édifiées sur un étage comme les premières, mais elles respectaient les principes de la construction intensive : il s'agissait d'immeubles jusqu'à neuf étages, que la population locale appelait, et continue d'appeler aujourd'hui, les « gratte-ciels ». Dans les immeubles de l'Ifacp, les appartements étaient très petits, sans chauffage, ils disposaient quasiment tous d'une ou deux pièces auxquelles s'ajoutaient la cuisine et les toilettes. Le loyer, bien qu'assez modeste, représentait une charge importante pour la plupart des locataires qui étaient très pauvres, bien qu'une minorité d'entre eux, tout en ayant des conditions de vie très modestes, ne fussent pas sous-prolétaires³⁸². Le quartier de Monteverde, où se trouvaient les gratte-ciels de Donna Olimpia, est décrit par Pasolini en 1950 :

D'un côté (dans le centre de Rome, NdT), les horizons sont occupés par les espaces asphaltés des abattoirs, des marchés de gros et, au fond, par Saint-Paul, dominical et tyrrhénien, endurci

³⁸⁰ Dans le film : « Se non c'erano i preti oggi non se magnava ! »

³⁸¹ L'« Istituto fascista autonomo case popolari » (Institut fasciste autonome des habitations populaires) est une autre institution qui s'occupait des logements publics en époque fasciste.

³⁸² Par exemple certains d'entre eux avaient reçu ces habitations par tirage au sort : il s'agissait d'anciens combattants mutilés, ou de leurs familles, en cas de décès à la guerre.

dans sa légère couche de crasse ; de l'autre on va jusqu'à Monteverde, énorme dépôt d'une Arar³⁸³ éternelle, pris entre de hautes murailles papales, et de vieilles ferrailles, puis jusqu'au Ponte Bianco, une zone en construction où s'étalent des croûtes de terre et un écœurant bric-à-brac hors d'usage ; c'est de là que proviennent sur les quais civilisés les odeurs les plus merveilleusement paradisiaques : les odeurs qui tentent de se rendre au vice, jusqu'au sacrifice de leur vie, le cas échéant – le pays des masochistes, des prostituées, des homosexuels et des impuissants³⁸⁴.

C'est ce modèle qui s'imposera dans l'après guerre, sans remplacer les taudis de première génération. Le film *Accattone* est un vrai témoignage de cette coexistence, encore visible dans les années soixante. Lors de sa promenade avec Stella, sont filmés nombre de « gratte-ciels », issus de la spéculation immobilière de l'après-guerre :



Figure 5 : Accattone et Stella parcourent la même route dans deux séquences différentes du film. On aperçoit à l'arrière-plan les deux types de *borgate*.

³⁸³ « Il s'agit de l'Azienda Rilievo Alienazione Residuati (« Agence de recensement et de cession des surplus »), mise en place à l'automne 1945 par le gouvernement Parri, pour conserver, puis revendre le matériel de guerre que les Américains et les Anglais avaient cédé à l'État Italien (NdT) », in *Pasolini Roma, op.cit.*, p. 12.

³⁸⁴ Pier Paolo Pasolini, *Alì dagli occhi azzurri*, in *Romanzi e racconti, op.cit.*, p. 330. Pour la traduction, voir : *Pasolini Roma, op.cit.*, p. 12.

Les déplacements de la population en période fasciste finirent par isoler, regrouper, voire constituer, une classe sous-prolétaire qui n'avait d'autre choix que d'accepter les conditions de vie misérables offertes par les *borgate*. En grande partie immigrée, provenant notamment du sud d'Italie, cette population, comme l'affirme Villani, vivait « dans une situation qui est sous plusieurs aspects proche de la ségrégation³⁸⁵ ». Ces espaces furent le théâtre d'un rassemblement progressif des marginaux de Rome, souvent non romains, dont les conditions de vie n'avaient aucune possibilité réelle de rachat. Le fait que les baraques et ensuite les « gratte-ciels » surgirent dans des territoires *à part*, éloignés de Rome, habités par une classe essentiellement exclue du cycle de production de la ville, leur donne un statut unique : celui d'un véritable « règne » au-delà de la ville éternelle : le règne des derniers.

2.1.2.2. Le *romanesco* : langue d'un univers anhistorique

Plusieurs définitions ont été données de la Rome des *borgate* : Rome *autre*, Rome *diverse*, *terce* Rome, Rome *neuve*, Rome *erronée*, Rome *informelle*. Entre les années cinquante et les années soixante, Pasolini – qui ne pouvait qu'être séduit par le monde de ceux qui constitueront ensuite les piliers de son art : l'autre, le différent, l'informel – travaille à donner une dignité littéraire et cinématographique à ces éclats de ville qu'il représentera comme un monde unique, ou comme il l'écrit dans un poème des premières années cinquante, « une cohue d'inconnus que j'aime ensemble, comme parties d'une seule créature de la création³⁸⁶ ». On pourrait affirmer que tout l'œuvre romain de Pasolini tourne autour d'un même fantasme, qui se traduit en diverses pratiques, littéraires d'abord, et cinématographiques après : tisser ces fragments de ville, perdus dans la banlieue, en un seul espace, radicalement autre, subversif. Son désir de s'approprier cet univers s'exprime dans les derniers vers d'un poème, qui devait figurer³⁸⁷ dans son recueil poétique *Les Ceneri di Gramsci* (« Les Cendres de Gramsci »):

Je suis dans cette terre,
j'y suis pour la joie

³⁸⁵ Luciano Villani, *Le Borgate del fascismo*, *op.cit.*

³⁸⁶ Notre traduction. « (...) Solo / sono, ma violato da una ressa / d'ignoti che amo insieme, come parti / d'unica creatura nel creato. », in Pier Paolo Paolini, [Diari 1943-1953], « Poesia con letteratura », in *Tutte le poesie*, vol.I, *op.cit.*, p. 737.

³⁸⁷ Walter Siti, « Note e notizie sui testi », in *ibid.*, p. 1584.

de la connaître, de me donner
à elle pour l'avoir³⁸⁸.

Ces fragments de ville, dont Pasolini fait *une seule terre*, avaient leurs valeurs, leurs pratiques de vie, et surtout une langue propre. Et c'est par la langue, le *romanesco*, que le poète pénètre de plus en plus profondément dans ce monde. Le dialecte romain deviendra pour lui le premier, fondamental élément de cohésion de l'univers des *borgate*. Après un an à Rome, Pasolini est fier de pouvoir dire « li mortacci tua »³⁸⁹ avec l'intonation d'un habitant du coin et ses premières années romaines seront consacrées à l'apprentissage de cet idiome. En répondant à quatre questions après la sortie de son premier roman en *romanesco*, *Ragazzi di Vita* (« I ragazzi ») en 1954, il déclare :

Si on me prenait en filature, on me surprendrait souvent, dans une pizzeria de Torpignattara, de la Borgata Alessandrina, de Torre Maura ou de Pietralata, occupé à noter sur une feuille de papier des façons de parler idiomatiques, des saillies expressives ou vives, des mots d'argot empruntés de première main aux bouches des locuteurs que je fais parler exprès³⁹⁰.

La trajectoire qui rapproche Pasolini des faubourgs romains à travers la découverte de leur langue rappelle son apprivoisement progressif du frioulan, qui avait été d'abord une « langue poétique » et ensuite un outil de connaissance de cet espace édénique³⁹¹. En choisissant le *romanesco* pour décrire de « manière objective » ce monde sous-prolétaire³⁹², il crée encore une fois une osmose entre territoire et langue qui lui permet de s'approprier de l'un par l'autre. Autrement dit, à partir de l'île linguistique du *romanesco*, Pasolini édifie, dans ses récits et dans ses films, un nouveau territoire esthétique.

Pendant cette période, l'amitié avec Sergio Citti a une importance fondamentale. Rencontré dans ses pérégrinations dans les borgate, il deviendra le « vocabulaire vivant » de Pasolini, qui lui fera relire les dialogues de ses romans et de ses scénarios. Il jouera le rôle de son traducteur officiel et il ne manquera jamais de répondre à ses questions, « même les plus subtiles³⁹³ ». Pour décrire son travail avec le *romanesco*, Pasolini utilise

³⁸⁸ Notre traduction. Pier Paolo Pasolini, « Scrivendo il canto popolare », in *Tutte le poesie*, vol.I, *op.cit.*, p. 597.

³⁸⁹ Expression typique en romanesque.

³⁹⁰ Pier Paolo Pasolini, « La mia periferia », in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.II, *op.cit.*, pp. 2727-2733. Pour la traduction française, voir : *Pasolini Roma*, *op.cit.*, p. 72.

³⁹¹ Voir notre thèse : 2.1.1.

³⁹² Angela Biancofiore, *Pasolini. Devenir d'une création*, *op.cit.*, p.39.

³⁹³ Angela Biancofiore, *Pasolini. Devenir d'une création*, *op.cit.*, p.39.

souvent l'image du « dictaphone³⁹⁴ » : il rêve de se transformer en support brut, pour permettre que cette langue et le monde qu'elle véhicule, s'impriment sur lui, dans un inénarrable désir de régression :

Il est clair que chaque auteur qui utilise une langue parlée, voire même à l'état naturel de dialecte, doit accomplir une opération exploratoire et *mimétique* de régression, aussi bien dans l'environnement que dans le personnage, à savoir, dans un cadre sociologique et psychologique. Vu d'un point de vue marxiste, ceci se présente comme une régression qui se situe moins d'un niveau culturel à un autre, que d'une classe à une autre³⁹⁵.

À travers ce que Giovanni Verga, et en général les *veristes* appelaient « une régression du narrateur », Pasolini abandonne sa position bourgeoise et se plonge dans l'« univers dialectal » des *borgate*, pour donner une voix littéraire aux sous-prolétaires. Toutefois, bien qu'il parle souvent de *mimesis*, cette voix reste, malgré tout, la sienne : il refaçonne au goût de son imaginaire ce monde et, en l'idéalisant, le trahit. Vincenzo Cerami, ancien élève et ami de Pasolini, explique cette contradiction de son maître, pris entre le désir de s'emparer de cette réalité et sa résistance à toute forme de naturalisme :

Pier Paolo est devenu romain, même s'il a gardé envers Rome une certaine distance critique et linguistique. Il a acquis une connaissance profonde du *romanesco*, mais il va de soi qu'il ne le parlait pas comme Sergio Citti ou moi [...] ; dans une certaine mesure, il mimait ce dialecte. Il vous faisait sentir toute la saveur de cette réalité, mais il en donnait une représentation qui n'avait rien de naturaliste. Il disait lui-même qu'il était favorable de tout son âme à ce peuple qu'il aimait, mais qu'il lui était aussi opposé, en raison de sa propre « situation paternelle traîtresse ». Cette dichotomie, cette conflictualité entre son moi narcissique bourgeois et son moi désireux d'échapper à ce piège pour s'aventurer dans un univers qu'il jugeait sacré, cette contradiction est en quelque sorte le fondement de toute sa poétique³⁹⁶.

Pendant les années cinquante, la littérature est au service de son désir de représenter le monde des *borgate* comme une île linguistique et terrestre autonome. À travers ses deux romans *Ragazzi di Vita* et *Una vita violenta* (« I ragazzi » et « Une vie violente ») et à ses divers récits, souvent fragmentaires et inachevés (le recueil mixte *Ali aux yeux bleus*), il donne vie à sa représentation littéraire de l'univers sous-prolétaire romain. Bien que la narration du deuxième roman soit plus construite, *I ragazzi* et *Une vie*

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ Notre traduction. Pier Paolo Pasolini, « La mia periferia », in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.II, *op.cit.*, p. 2731.

³⁹⁶ Alain Bergala, « Entretien avec Vincenzo Cerami », in *Pasolini Roma*, *op.cit.*, pp. 47-48.

violente furent pensés au même moment et, comme l'observe lui-même, « des fragments de l'un pourraient être facilement pris pour des fragments de l'autre³⁹⁷ ». Dans les deux romans, la langue crée une cohérence dans un ensemble de fragments narratifs, plus ou moins autonomes, juxtaposés dans une structure en chapitres très peu contraignante, qui leur valut l'appellation de « romans à épisode »³⁹⁸. Les personnages principaux, Riccetto pour le premier roman et Tommasino pour le deuxième, ne sont de fait que des *leitmotifs*³⁹⁹, des prétextes narratifs, pour ces deux romans qui privilégient une représentation chorale des *borgate*. L'a priori stylistique de Pasolini, comme le résume Franco Fortini, consiste en une contamination entre le dialecte et la langue, dans les parties narratives, et entre dialecte et argot, dans les dialogues⁴⁰⁰. On pourrait ajouter une troisième « langue » : la langue du corps, la gestuelle des personnages, qui crée un pendant physique à l'expressivité verbale, préambule au choix futur de la représentation cinématographique et élément supplémentaire de cohésion linguistique.

Les épisodes narrés semblent des prétextes pour permettre à cette langue de dessiner les périmètres de son univers. Italo Calvino est de cet avis. En ayant repéré un anachronisme dans *I Ragazzi*, il l'a immédiatement interprété, avec la finesse de son regard d'écrivain, non tant comme une erreur historique, mais comme un élément d'une poétique particulière caractérisée par la prédominance de l'élément linguistique sur l'élément narratif.

La première chose qui frappe c'est un anachronisme : au mois de juillet il n'y a pas eu d'occupation allemande à Rome, où l'occupation a commencé le 8 septembre 1943 et s'est achevée le 4 juin 1944. Mais je crois que cet anachronisme fait partie d'une façon un peu impressionniste de raconter l'Histoire, c'est une sorte de condensé de cette époque picaresque de la vie italienne. (...) C'est le langage même du sous-prolétariat qui prend le dessus et qui caractérise la narration⁴⁰¹.

Cette manière de représenter l'Histoire revient dans la suite de l'analyse de Franco Fortini, qui résume ainsi les caractéristiques dominantes de *I Ragazzi* :

³⁹⁷ Pier Paolo Pasolini, « La mia periferia », *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.II, *op.cit.*, p. 2727.

³⁹⁸ Angela Biancofiore, *Pasolini. Devenir d'une création*, *op.cit.*, p. 35. L'auteure utilise cette définition pour *Ragazzi di Vita*, mais elle est de fait applicable également à *Une vie violente*, qui tout en étant moins fragmentaire adopte le même principe de composition.

³⁹⁹ Pasolini le dit lui-même. Voir *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.II, *op.cit.*, *op.cit.*, pp.2727-2733.

⁴⁰⁰ Notre traduction. Franco Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino, G. Einaudi, 1993.

⁴⁰¹ Italo Calvino, *Les Romans de Pasolini*, in *Pasolini. Séminaire dirigé par Maria Antonietta Macciocchi (10-12 mai 1979)*, Paris, Bernard Grasset, 1980, pp. 61-62.

La naissance des mythologies romanesques, dans le cadre d'une vision allégorique de Rome et de ses *borgate* ; la valeur anthropologique et symbolique attribuée aux personnages jeunes, marginalisés et non conscients (*inconsapevoli*) ; la réflexion sur l'histoire, qui [...] met en place une première définition d'un *rapport an-historique*⁴⁰² avec le réel ; le lyrisme idyllique sous-jacent à la *mimesis* réaliste, résultat d'une attention philologique aux nouveaux matériaux anthropologiques, sociologiques et linguistiques des *borgate* romaines, mais aussi une tendance à lire sa propre histoire dans la filigrane d'une réalité contradictoire, « adoptée » comme champ de vérification : la critique est concorde à reconnaître dans ces éléments la texture originale du premier roman de Pasolini : *Ragazzi di vita* (1955)⁴⁰³.

Parmi cette liste assez exhaustive, qui synthétise la poétique de *I Ragazzi*, reprise ensuite dans *Une vie violente*, l'élément qui nous intéresse le plus est ce que Fortini définit comme « un rapport an-historique avec l'Histoire » et que Calvino appelle « impressionnisme ». Si la première condition de cohésion de ce monde est la langue, qui prend le dessus sur la narration, la deuxième est le rapport au temps.

Comme il l'avait fait dans *Poesie a Casarsa*, dans un contexte différent, Pasolini plonge les *borgate* dans une temporalité autre, en opposition avec l'Histoire des classes dominantes. La cyclicité du temps religieux et naturel du Frioul paysan est remplacée, dans les romans romains, par une sorte de temporalité mécanique : la vie des *borgatari* ne semble être rythmée par aucun repère ni aucune finalité. Ce qui les pousse à agir, comme il a été plusieurs fois constaté, ce sont la faim et l'argent. Le schéma typique est le suivant : un personnage – ou un groupe de personnages – en rencontre un autre ; ce dernier lui propose un plan pour « se faire du fric » (un jeu de carte, voler de la ferraille pour la revendre, etc). Le premier suit le deuxième. L'action est lancée. Rien ne structure cette temporalité, sauf les besoins primaires et les nouvelles rencontres. Le rythme de ces vies ne diffère pas beaucoup de celles des animaux auxquels le narrateur les compare sans cesse.

La présence insistante de la dimension animale n'empêche que parfois, de manière imprévue et mystérieuse, ces garçons soient saisis d'une très humaine pitié qui en fait presque des héros : c'est le cas de Riccetto dans le premier chapitre de *I ragazzi*, qui risque sa vie pour sauver une hirondelle prise par le courant dans le fleuve Aniene, comme s'il y avait une profonde continuité entre la fragilité du petit oiseau en danger et le garçonnet. C'est également le cas de Tommasino qui, à la fin d'*Une vie violente* se précipite en se jetant à l'aide des gens de son ancienne *borgata*, envahie par une inondation du Tibre. Le

⁴⁰² Nous soulignons.

⁴⁰³ Luigi De Nardis, *Roma di Belli e di Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 87.

garçon, qui n'est pas complètement remis après son retour de l'hôpital, n'aura pas les forces nécessaires pour faire face à cet effort physique et mourra d'une attaque de tuberculose, dans un geste extrême de compassion et de solidarité. Mis à part ces moments, humains, trop humains, plus fréquents dans le deuxième roman – Pasolini n'est pas insensible aux nombreuses critiques qui lui reprochent de ne pas avoir donné une dignité de personnages à ses « *ragazzi di vita* » –, ces vies sont essentiellement immergées dans une temporalité qui échappe aux règles des autres classes sociales.

La succession du jour et de la nuit ne scande en aucune manière la temporalité des *borgate*, ce qui serait impensable dans un univers paysan, lié indissociablement au temps naturel et à l'alternance du soleil et de la lune. Au contraire, dans la contre-Rome de Pasolini, pendant la nuit, le temps se dilate. Les personnages, vivant aux marges de la légalité s'approprient ce temps autre, traditionnellement associé par des institutions, comme l'État et l'Église, à la transgression⁴⁰⁴ : le temps des amours furtifs et des crimes. Le temps où les travailleurs se reposent est le temps où la population inactive des romans de Pasolini multiplie ses errances. L'absence d'un travail stable vide de sens l'alternance entre le jour – le temps de l'activité – et la nuit – le temps du repos – et rend toute heure, toute journée, identique aux précédentes et aux suivantes : cette temporalité libre exclue de ces vies tout projet individuel construit et prémédité. Lorsqu'un personnage trouve un emploi fixe, il est réintégré en partie à la vie de la société, trahissant son ancienne condition sous-prolétaire. Par exemple, quand le père de Tommasino trouve un travail dans le bâtiment, il peut alors quitter sa baraque de Pietralata pour s'installer dans un HLM. Lorsque son fils, une fois sortie de prison, le retrouvera, il devra accepter un monde complètement différent.

Il y a là un thème très présent dans toute la « période romaine » de Pasolini : la nécessité et l'impossibilité de sortir de ce monde à part qui est le microcosme du sous-prolétariat romain. De la même manière que les *ragazzi*, dans leurs pérégrinations, entrent en contact avec Rome et les classes dominantes, pour après rejoindre leurs quartiers périphériques, le mouvement de leur existence semble par moments aspirer à imiter la trajectoire rectiligne des autres vies, mais immédiatement, presque par une fatalité, cette tentative échoue. Même Tommasino qui, par son inscription au parti communiste, semble avoir enfin acquis une conscience politique et compris la lutte des classes, meurt peu après, sans pouvoir se faire allégorie d'un rachat social. Ce final, s'inscrit non seulement dans

⁴⁰⁴ Alain Cabantous, *Histoire de la nuit (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Fayard, 2009.

l'esthétique funèbre de Pasolini, mais dans le choix de ne pas représenter *l'entrée dans l'Histoire* du sous-prolétariat, qui reste impossible, comme en témoigneront aussi les personnages principaux de ses deux premiers films : Accattone, Mamma Roma et son fils Ettore. Le temps linéaire et progressif de *l'Histoire* n'est accessible que ponctuellement par les gens de *borgata*, fils d'un monde autre, exclu et destiné à rester marginal.

2.1.2.3. La langue absolue de la caméra

Dans les années cinquante, pendant lesquels Pasolini, un non-Romain, s'affirme comme la voix la plus connue de l'univers des *borgate*, nous assistons à un tournant dans son rapport au dialecte. Le *romanesco* n'est plus cette langue absolue qu'était le frioulan de ses poèmes, mais il se fait instrument de captation d'un monde marginal qui ne peut être représenté que par sa propre voix, à savoir à travers cette opération mimétique qu'est le discours indirect libre⁴⁰⁵. Toutefois, malgré l'amour de l'écrivain pour cet idiome vital et expressif, le caractère conventionnel de la langue – de toute langue – reste une barrière trop encombrante entre l'artiste et le réel. Il ressent alors le besoin de percer le mur du signe linguistique : à travers l'œil de la caméra, il pourra poursuivre de plus près son fantasme d'enregistrement total de la réalité.

Dans ses textes de sémiologie du cinéma des années soixante, Pasolini définira le cinéma comme la « langue écrite de la réalité⁴⁰⁶ ». À suivre la définition de cinéma établie par Christian Metz dans son article « Cinéma : langue ou langage ?⁴⁰⁷ », il s'agit d'une affirmation pour le moins problématique. L'élément le plus hérétique de la définition pasolinienne est le mot « langue ». En effet, en s'appuyant sur la définition du linguiste André Martinet, Metz avait démontré que, n'instituant aucun véritable rapport communicationnel avec le spectateur, et étant fondé sur un signifiant intimement lié à son signifié, le cinéma ne pouvait pas être considéré comme une langue. Il l'avait alors défini comme un « langage sans langue⁴⁰⁸ ». Au contraire, selon Pasolini, à qui Umberto Eco reprochera la « singulière ingénuité sémiologique⁴⁰⁹ », le cinéma représente la réalité à travers la réalité elle-même, comme s'il n'y avait aucun écart entre un objet et l'image qui

⁴⁰⁵ Pier Paolo Pasolini, « Intervento sul discorso libero indiretto », *Empirismo eretico, Saggi sulla letteratura e sull'arte, op.cit.*, pp. 1345-1375.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 1503.

⁴⁰⁷ Christian Metz, « Le cinéma : langue ou langage ? », *Communications*, vol.4, n°1, 1964 pp. 52-90.

⁴⁰⁸ Christian Metz, *Essais sur la signification*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 70.

⁴⁰⁹ Pier Paolo Pasolini, « Le code des codes », *L'Expérience hérétique, op.cit.*, p. 136.

capture et représente tel objet. Pasolini élabore ainsi une théorie du cinéma qui vise à minimiser la barrière ontologique qui sépare les choses des « cinèmes », les « mots » du cinéma. Le septième art lui apparaît comme un instrument de représentation directe, se passant de la médiation du signe linguistique traditionnel et accédant au réel dans toute sa matérialité physique et son irrationalité intrinsèque.

La pratique cinématographique qu'il adopte dès son premier film envisage déjà la caméra comme un instrument d'enregistrement du réel. En effet, le choix d'acteurs non professionnels, qui sont censés être eux-mêmes et parler leur propre langue face à la caméra ; la préférence pour les décors naturels extérieurs, notamment les routes et les rues ; une façon de filmer qui ignore, dans un premier temps quasiment toutes les notions techniques : ce sont là autant de manifestations concrètes de cette manière particulière d'entendre le cinéma. Toutefois, comme nous le verrons ensuite, ce besoin de fidélité vis-à-vis du réel n'empêchera en rien des pratiques qui semblent aller dans tout un autre sens. Tout en épousant une poétique presque documentariste, souvent proche des pratiques néoréalistes, Pasolini combine cette dernière avec son goût de la référence littéraire et picturale, son amour pour la transfiguration allégorique des personnages, son besoin de faire de ces fragments de réalité ses propres créations. Dans cette dialectique, qui embrasse à la fois l'extrêmement brut et l'extrêmement construit, réside une des spécificités du cinéma pasolinien qui se met au service de la représentation de la vie du sous-prolétariat romain.

Le sujet des deux premiers films de Pasolini, *Accattone* (1961) et *Mamma Roma* (1962) est le même que celui de ses deux romans : en leur cœur sont encore l'univers des *borgate* et son rapport à la vie qui se démarque radicalement du reste de la société. C'est par sa simple présence physique qu'il conteste ce monde au-delà de ses règles dont il reste fatalement exclu. Comme pour ses deux romans, le cinéaste établit une continuité forte entre ces deux films, ce qui l'amènera même à déclarer avec regret d'avoir « fait deux fois le même film⁴¹⁰ ». Ce rapport étroit entre *Accattone* et *Mamma Roma*, est garanti tout d'abord par les nombreux renvois au premier présent dans le deuxième. Le « retour » le plus frappant est la présence de Franco Citti, qui joue un rôle très proche dans les deux films : le maquereau récidiviste qu'il était dans *Accattone*, revient harceler Mamma Roma (Anna Magnani), qui tente en vain de se libérer de son ex-mari ainsi que de son ancienne vie de prostituée. À cette figure, s'ajoute celle de l'édenté qui ouvre *Accattone* et qui trône

⁴¹⁰ Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini. Portrait d'un poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Atelier », 1995, p.74.

à la table nuptiale dans la première scène de *Mamma Roma*, comme si la compagnie des personnages-acteurs n'avait pas changé.

Mais c'est surtout la même trajectoire humaine qui est racontée dans les deux films : celle d'une tentative de rachat destinée à l'échec. Dans *Accattone*, l'amour de Stella, amène le protagoniste à tenter de changer de vie, en se trouvant une occupation « honnête ». Toutefois, non seulement ses conditions physiques précaires à cause de la malnutrition le lui empêchent, mais quelque chose d'autre fait résistance. Sa tentative de rachat échoue. Son destin, qui depuis le début du film s'était manifesté en maint présage mortuaire, va s'accomplir. Définitivement prisonnier d'une vie d'expédients et de misère, recherché par la justice suite à la plainte de son ex-femme, il trouve dans la mort la seule échappatoire à sa condition, comme le laisse entendre sa dernière réplique « Maintenant je vais bien ». La trajectoire de sa vie désigne donc une boucle, figure spatiale qui symbolise l'appartenance viscérale à un monde qu'il ne peut pas fuir.

Dans *Mamma Roma*, c'est une autre forme d'amour, l'amour maternel, qui pousse la protagoniste à commencer une nouvelle vie. Elle s'éloigne de son fils pendant une quinzaine d'années pour revenir le chercher lorsqu'elle a atteint des meilleures conditions de vie. Bien qu'elle essaie de changer de fréquentations, son passé vient la hanter sans cesse : les apparitions menaçantes de son ancien mari Carmine (Franco Citti) lui rappellent sa vie d'autrefois et, lorsqu'il s'agit de trouver un métier pour son fils, elle-même ne peut se passer d'avoir recours à son ancien milieu. De son côté, Ettore semble reproduire le parcours d'Accattone, son père symbolique qui porte le visage de Franco Citti : dans une situation misérable de départ s'ouvre la possibilité d'un rachat social mais celle-ci échoue en le ramenant au point de départ. L'histoire d'Ettore, comme celle d'Accattone, se conclut par sa mort qui marque tout aussi bien l'échec de la tentative de rachat de *Mamma Roma*.

Les deux films nous mettent donc sous les yeux le même drame : l'impossibilité, déjà racontée dans *I ragazzi* et *Une vie violente*, de sortir du microcosme des *borgate*. L'espace accompagne et mime cette recherche destinée à l'échec. Comme l'a remarqué Anne-Violaine Houcke « la géographie du film écrit à même le territoire le drame de *Mamma Roma* : celui de ne pouvoir jamais franchir la frontière pour entrer dans le centre⁴¹¹ ». En effet, les démenagements successifs de *Mamma Roma* et Ettore marquent en effet autant d'étapes dans cette recherche désespérée de rachat : de la campagne de Guidonia⁴¹², à l'immeuble populaire à Piazza San Tommaso de Cristoforis dans le quartier

⁴¹¹ Anne Violaine Houcke, *L'invention de l'antique dans le cinéma italien moderne. La poétique des ruines chez Federico Fellini et Pier Paolo Pasolini*, op.cit., p. 165.

⁴¹² Guidonia n'est pas une *borgata* à proprement parler, mais une ville de campagne, actuellement à 22 km de

populaire de Casal Bertone (entre Pietralata et Torpignattara), jusqu'à un appartement plus grand dans une autre périphérie : celle de Cecafumo, dans le quartier du Quadraro. Dans les années soixante, ce quartier, qui se trouve dans l'un des parcs de l'Appia ancienne, était loin d'être riche, bien que Mamma Roma le présente comme tel à son fils. Leur nouvel appartement se trouve en effet dans un HLM récemment construit, à proximité d'un bidonville, surgi spontanément dans les années trente et devenu imposant dans l'après-guerre. On est donc loin des richesses de la capitale. Et l'on approche du centre rêvé seulement lorsqu'Ettore trouve un travail dans un restaurant du Trastevere. L'itinéraire d'ascension des protagonistes, ainsi que le périple fantasmatique vers Rome, atteint son sommet. Mamma Roma pleure, « elle pleure comme une fontaine, toute perdue dans ces pleurs⁴¹³ ». Mais nous sommes sur le bord du précipice. Carmine reviendra lui demander à nouveau de se prostituer pour lui donner de l'argent et elle obéira. Son fils découvrira le passé honteux de sa mère. Les deux célèbres travellings arrière de Mamma Roma, qui suivent les deux apparitions de son ex-mari, construisent une sorte de cadre à la recherche d'élévation de cette Mère Courage – qui ne peut s'incarner que dans l'adhésion à un idéal petit-bourgeois à l'italienne : avoir une belle maison, être bien habillée, acheter une moto pour son fils, avoir de bonnes fréquentations, se rendre le dimanche à l'église. Si le premier travelling, qui commençait par un très euphorique « Je m'en vais ! », annonçait le changement de vie de Mamma Roma et donc sa potentielle ascension, le deuxième met en scène la prise de conscience de son échec. La route est toujours la même, le geste et la mise en scène cinématographique aussi, mais, de fait, si dans le premier elle marche fière vers son avenir, dans le deuxième, ivre et désespérée, elle ne fait que parcourir à nouveau ses anciens pas, les pas qui ne l'ont amenée qu'au point de départ. Les rues et routes dans *Accattone* et *Mamma Roma* spatialisent la marche des personnages qui ne les reconduit à zéro. Les routes ne sont jamais des ponts qui amèneraient vers d'horizons autres. Toutes ces allées – les *circonvallazioni*, « boulevard périphériques » – « font le tour » de la ville espérée, dans une boucle fermée.

2.1.2.4. Régression et mise en forme : *Ali dagli occhi azzurri*

Rome. Ce territoire, qui n'était qu'un petit bourg officiellement créé en 1937, s'agrandit exponentiellement dans l'après-guerre et reste à prédominance agricole jusqu'aux années soixante.

⁴¹³ Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma*, *Per il cinema*, vol.I, *op.cit.*, p. 229.

Si *La Ricotta*, constitue le troisième volet de la trilogie romaine du cinéma pasolinien, un troisième ouvrage, sorti en 1965, constitue le troisième livre de celle que l'on pourrait définir la trilogie littéraire (sans compter la poésie) de la période romaine de Pasolini. Il s'agit d'*Alì dagli occhi azzurri* (« Ali aux yeux bleus »), un recueil hétérogène et discontinu, étonnant dans sa genèse et dans sa forme : récits et romans inachevés, mais aussi un poème, un *prosimetrum*, une ballade, un calligramme et les scénarios d'*Accattone*, *Mamma Roma* et *La Ricotta*, tous disposés selon un ordre chronologique précis, de 1950 à 1965. Dans un des textes écrits en vue de la publication du livre, Pasolini définit *Ali* comme un ensemble de « récits à faire » suivis par des « récits non-faits⁴¹⁴ ». La problématique du *non finito* est en effet le nœud crucial du recueil.

Chaque récit tient d'une sélection de morceaux narratifs et descriptifs, issus de projets non aboutis, à l'exception du dernier, *Rital et Raton*, qui a été écrit expressément pour cette publication. Chaque groupe de fragments est mis en rapport avec le projet dont il provient par son titre. Ces textes ne sont donc pas complètement dépourvus d'unité narrative : c'est leur genèse, leur appartenance aux œuvres imaginées, qui garantit la cohérence de chaque bloc de fragments, bien que le lecteur n'ait accès qu'à quelques réalisations ponctuelles de ces projets. Ces textes sont donc à la fois orientés vers une logique narrative et indépendants d'une architecture, qui demeure potentielle. Cette spécificité est restituée dans la plupart des intitulés, qui anticipent le contenu des récits, tout en renvoyant à leur forme fragmentaire : *Squarci di notti romane* (« Lambeaux de nuits romaines »), *Giubileo. Relitto di un romanzo umoristico* (« Jubilé. Épave d'un roman humoristique »), *Studi sulla vita del Testaccio* (« Études sur la vie dans le Testaccio »), *Appunti per un poema popolare* (« Notes pour un poème populaire »), *La Mortaccia, frammenti* (« La Morte, fragments »). D'un côté, ces titres donnent une information sur le sujet du projet inabouti : le syntagme de « nuits romaines » informe le lecteur sur l'espace-temps de ce texte ; « Jubilé » est le nom d'un des personnages ; le *Testaccio* est un quartier de Rome ; l'adjectif « populaire » caractérise sociologiquement le contenu du récit ; « La Mortaccia » est le surnom dialectal de la protagoniste du dernier texte cité, qui narre le voyage dans le royaume des morts d'une prostituée. D'un autre côté, ces titres affichent l'inachèvement des textes : le mot italien *squarcio*, dont le français « lambeau » ne traduit pas tous les signifiés, désigne à la fois une ouverture dans les nuages, une portion de paysage et une déchirure (le verbe *squarciare* signifie déchirer). Par ce choix lexical, Pasolini fait donc allusion aux brisures de ce récit. Ensuite, les mots « épave », « études »,

⁴¹⁴ Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, vol.II, *op.cit.*, p. 1956.

« notes » et « fragments », qui renvoient tous à l'inachèvement ou à la discontinuité de la trame, peuvent nous apparaître comme des synonymes, d'autant plus que Pasolini semble en faire ici un usage moins programmatique que suggestif. Face à la diversité des textes d'*Ali aux yeux bleus* et à leur forme non conventionnelle, il se serait servi d'une série de définitions métaphoriques pour encadrer ou « poétiser » ces ébauches. Toutefois, d'un mot à l'autre, on assiste à un glissement sémantique très révélateur. Si le mot « fragment » rend compte uniquement du morcellement du texte, « épave » renvoie au naufrage d'un projet (en l'occurrence celui d'un roman humoristique), « études » à une observation de la réalité qui précède le moment de l'écriture proprement dite et le mot italien *Appunti* (notes) à une série de phrases listées en vue d'un développement. Chacune de ces définitions, comme on le comprendra ensuite, contient en germe les mouvements futurs de la poétique de l'inachèvement chez Pasolini, dont *Ali* est la première manifestation littéraire.

Quel est le sens de cette première ouverture du laboratoire de l'écrivain, qui décide de donner en pâture au lecteur son travail « en coulisse » ? Pasolini était lui-même à la recherche d'une réponse à cette interrogation. Dans la première partie des années soixante, lorsqu'il revient sur les pages romaines écrites dans la décennie précédente, en vue d'une publication, il cherche à donner une structure à ces matériaux et, surtout, à construire un appareil d'introductions et d'explications sur leur genèse. Dans l'un de ces textes introductifs, l'écrivain attribue l'inachèvement des textes des années cinquante à « un manque d'expérience », et l'inachèvement des derniers à une défiance dans toute l'expérience cumulée⁴¹⁵. En effet, au cours des années soixante, l'écriture pasolinienne se met à marcher à contre-courant : au lieu de tendre vers la précision de la représentation et la finitude formelle, elle régresse vers des formes provisoires, qui précèdent la rédaction d'un texte proprement dit et s'arrête ici. Les notes, les matériaux préparatoires, les essais, les fragments isolés, les propos pour une œuvre à venir, tous les moments auto-réflexifs de l'écriture deviennent, de plus en plus, le cœur de la littérature de Pasolini. Il y a, entre ce choix formel, et le contenu de ces matériaux, une ressemblance qui ne peut pas être ignorée : d'un côté ces textes qui tournent sur eux-mêmes, qui avancent, qui s'arrêtent, ou qui procèdent rapidement, insouciant de tout raffinement, de l'autre les lieux et les corps de *borgata*, au degré zéro de l'humanité. Territoires marginaux, habitations boueuses sans structure, personnages errants, qui marchent sans avancer, des espaces qui suivent d'autres lois que la loi du monde qui les entoure, ou plutôt, qu'ils entourent, fragments dispersés autour de la civilisation indifférente. Cette forme littéraire constitue le pendant spatial

⁴¹⁵ Walter Siti, « Note e notizie sui testi », in Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, vol.II, *op.cit.*, p. 1956.

d'une partie fondamentale de l'esthétique pasolinienne : celle qui choisit la représentation et la mise en œuvre de la marge, des structures provisoires, du fragment. Bref, ce que l'on pourrait appeler une *poétique des épaves*.

Voici donc le troisième livre romain de Pasolini : non pas le roman *Il rio della Grana*, annoncé à son éditeur Garzanti, et qui devait compléter le binôme *I ragazzi* et *Une vie violente*, mais un troisième livre à la forme inattendue, qui inclut quelques fragments du troisième roman inabouti, et qui profite de ce naufrage pour construire un musée des tâtonnements et des limites de la représentation littéraire. Il ne faut pas oublier, en effet, qu'à cette parabole de romans et de récits inachevés font suite les trois scénarios d'*Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta*. L'écriture littéraire est donc face à une bifurcation : soit elle régresse à ses moments inauguraux soit elle se fait matériau provisoire pour quelque chose d'autre, support transitoire pour la représentation filmique. *Ali* joue un rôle charnière dans la littérature de Pasolini : il reconstruit son parcours, de la recherche d'un roman, à un roman qui se fait recherche, et de l'écriture littéraire en tant que telle à une écriture qui se soumet au pouvoir visuel du cinéma. Mais si ce recueil joue un rôle charnière c'est aussi pour une autre raison. Le texte qui se trouve en dernière position, après les trois scénarios, s'intitule *Rital et Raton* et c'est le seul que Pasolini écrit expressément pour la publication d'*Ali* : il raconte les errances d'un jeune arabe à Paris, dont la vie ressemble sous plusieurs aspects de celle des *ragazzi di vita* romains. En outre, Dans l'*avvertenza* qui conclut le recueil, Pasolini met en vers une apparition de Ninetto Davoli, jeune romain qui deviendra une figure centrale dans la vie et dans l'œuvre du cinéaste. Ninetto est présenté comme un messenger qui, « comme un musulman ou un indou », se met à parler « des Perses », eux aussi rapprochés des « musulmans ou des indous ». Le chef des Perses s'appelle *Alì dagli occhi azzurri*. Ce personnage fantasmatique, qui donne son nom au recueil, est le *leader* d'une humanité autre, qui s'amasse, comme les Perses du poème, aux frontières des villes. Dans cette perspective, l'archipel de la banlieue romaine n'est plus à son tour qu'une île dans un archipel bien plus complexe : l'archipel du monde. Au cours des années soixante dans la littérature et le cinéma de Pasolini s'ouvrent en effet des nouveaux espaces : les *borgate* laissent progressivement la place à d'autres coins du monde, également marginalisés et sous-prolétaires, mais aux innombrables géographies : les terres du Tiers-Monde. *Ali* est un ouvrage dichotomique, mais qui montre la continuité entre les univers qu'il oppose : le cinéma est un autre visage de la littérature, la banlieue romaine n'est qu'un détail des périphéries du monde. On assiste avec cette publication à un choix décisif et fondateur de

la future manière d'être artiste de Pasolini : un artiste à la recherche de lieux primordiaux, d'une écriture primordiale.

2.1.3. LE TIERS-MONDE

Si l'arrivée de Pasolini à Rome et la découverte de ce nouveau monde a un impact indiscutable sur son œuvre qui, à partir de ce moment, tâche de représenter cette romanité, inconnue auparavant, d'autres géographies n'en nourrissent pas moins son imaginaire à cette période. En effet, dans la période qui va de son arrivée à Rome, en 1950, à la sortie d'*Ali aux yeux bleus*, en 1965, Pasolini reprend non seulement ses poèmes et sa prose en frioulan⁴¹⁶, mais il commence également à s'ouvrir à de nouveaux horizons géographiques. En 1961, il voyage pour la première fois en Inde. À son retour il publie le récit de voyage *L'odore dell'India* (« L'odeur de l'Inde »), texte qui s'oppose, dans la perspective de fond, au roman de son ami et compagnon de voyage, l'écrivain Alberto Moravia qui, à la suite de cette expérience commune, publie *Un'idea dell'India* (« Une idée de l'Inde ») : sensualité d'un côté, rationalisme de l'autre, ou, pour reprendre la métaphore de Tonino Tornitore : regard « au télescope » dans le cas de Moravia, regard « au microscope », dans le cas de Pasolini. Ce regard particulier caractérisera les œuvres sur le Tiers-Monde de l'écrivain cinéaste, un regard derrière lequel on aperçoit un « homme qui ressent et qui ramène tout un univers à un détail minuscule et subjectif⁴¹⁷ ».

L'humanité à la périphérie de l'Occident est le grand thème de la quasi-totalité du travail de Pasolini à partir de la première moitié des années soixante, à l'exception de ses œuvres sur la bourgeoisie (*Théorème*, le roman et le film, la *Divine Mimésis*, et *Salò*) et de ses court-métrages sur les marionnettes (*La terre vue de la Lune* et *Qu'est-ce que les nuages ?*). Son Tiers-Monde se métamorphose sans cesse d'un projet à l'autre : si dans les premières années soixante, Pasolini identifie dans les pays qui se libèrent du joug de la colonisation un espace de pure révolte, ce fantasme s'estompe progressivement. Devenu un espace de résistance grâce à sa seule présence dans les travaux successifs, dans ses

⁴¹⁶ Pendant les années cinquante, Pasolini organise ses poèmes en frioulan en ce grand mémorial qu'est la *Meglio Gioventù* (« La meilleure jeunesse ») et il travaille à un roman ébauché au Frioul, situé dans cette région pendant les années 1948-1949 : *Il sogno di una cosa* (« Le rêve d'une chose ») qui sortira en 1962, in Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, vol.II, op.cit., pp. 4-159.

⁴¹⁷ Notre traduction. Tonino Tornitore, « Moravia e l'India », in Alberto Moravia, *Un'idea dell'India*, Bologna, Bompiani, 2007.

dernières œuvres il est désormais un lieu de survivance à préserver, destiné à disparaître à jamais.

2.1.3.1. *La Rabbia* : luttes et dépassement

Le film de montage *La Rabbia* représente le moment inaugural de la réflexion politique et esthétique sur le Tiers-Monde dans la cinématographie pasolinienne. Dans ce film, le réalisateur se confronte aux grands thèmes de la révolution et de l'altérité, en adoptant une position qu'il sera amené à remettre en cause progressivement. Les images de cette forme de presque 50 minutes ne sont pas de Pasolini : il s'agit surtout de séquences de l'hebdomadaire cinématographique italien *Mondo Libero*, parmi lesquelles le cinéaste sélectionne des moments clefs de l'actualité internationale des années cinquante et soixante. Dans *La Rabbia*, qu'il définit comme un « essai idéologique et poétique⁴¹⁸ », Pasolini expérimente pour la première fois la pratique de l'assemblage de matériaux documentaires qui deviendra une composante essentielle de l'esthétique d'un espace particulier de son cinéma : les *Appunti* (« notes »).

La Rabbia répond à une question qui s'affiche immédiatement après le générique du film : « Pourquoi notre vie est-elle dominée par le désespoir, l'angoisse, la peur de la guerre, la guerre ? ». Une réponse est ébauchée dans le traitement du film, publié sur *Vie Nuove* le 20 septembre 1962⁴¹⁹. Ce texte expose l'idée générale du projet et le présente comme l'expression d'une rage poétique vis-à-vis de cette période de « normalité⁴²⁰ » qui commence avec les années cinquante, inaugurée par ce que Pasolini définit comme les « actes extrêmes de l'après-guerre⁴²¹ ». Cette expression fait écho à ces « premiers actes de l'Après-histoire » du poème⁴²² qu'il fait lire à Orson Welles dans *La Ricotta*. L'Après-histoire, ou « Nouvelle Préhistoire », serait alors l'antithèse historique de la période de l'après-guerre, époque de reconstruction et d'espérance pour l'Italie, qui aurait laissé place à une *post* après-guerre, faite de conformisme, d'une normalité grise,

⁴¹⁸ Maurizio Liverani, Pier Paolo Pasolini, « Pier Paolo Pasolini ritira la firma dal film *La Rabbia* », *Paese sera*, 14 aprile 1963, cité dans Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol.II, *op.cit.*, p. 3067.

⁴¹⁹ Pier Paolo Pasolini, « Il trattamento. La Rabbia », in *Per il cinema*, *op.cit.*, pp. 407-411.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 407.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² « Come i primi atti della Dopostoria », dans un poème sans titre date du 12 juin 1962, voir Pier Paolo Pasolini, *Poésie en forme de rose*, traduit par René de Ceccatty, Paris, Payot & Rivages, 2015, pp. 76-77. Nous traduisons *Dopostoria* par « Après-histoire ». René de Ceccatty propose une autre traduction de ce vers : « comme les premiers actes du Post-historique ».

endormie et amnésique, qui croit à la paix superficielle de la diplomatie internationale, dans un monde qui se prépare au contraire à des conflits féroces. À travers les images d'archive de *La Rabbia*, Pasolini envisage de montrer, dès le traitement, les nouvelles fractures du monde dans une perspective marxiste. La lutte des classes est en effet présentée comme la principale origine des clivages de ce monde après-historique, encore divisé en maîtres et esclaves⁴²³. Les ambiguïtés de ce « film de poésie », d'un marxiste hétérodoxe, problématiseront les oppositions dogmatiques et ouvriront des nouveaux espaces de sens.

Dans le traitement, n'apparaît pas encore l'une des stratégies esthétiques fondamentales de ce film de montage, qui figure en revanche dans le scénario⁴²⁴ : l'alternance de plusieurs « voix » qui accompagnent les séquences et re-sémantisent les images. La première voix, la « voix de poésie » (*voce in poesia*), qui sera confiée à l'écrivain Giorgio Bassani, récite des poèmes de Pasolini, publiés ou non ; « la voix en prose », celle du peintre Renato Guttuso, est la voix de l'analyse, de l'invective, une voix qui lit dans les gestes et dans les regards en sondant leur langage silencieux. Non seulement ces deux voix s'emparent des images en créant un foisonnement de significations en tension, mais elles contredisent et attaquent une troisième voix, la voix officielle du chroniqueur qui commente les images du journal télévisé, porteuse de la parole consensuelle des messages rhétoriques des *mass-media*. La bande-son est donc un espace fondamental où la musique qui rythme les séquences, les voix originales des séquences d'archive, et la parole de Pasolini – confiée à la « voix de poésie » et à la « voix de prose » – interagissent entre elles, se répondent et se contredisent, en investissant les images de nouvelles significations. À travers le dispositif multiple des voix, la lutte des classes, noeud problématique du film, est ainsi amenée sur un plan esthétique.

Cette lutte entre les *voix de poésie* et *de prose* d'une part, et la voix officielle de l'autre, se retrouve dans l'enchaînement des séquences du film. Dans leur agencement des se déploie en effet la vision politique de Pasolini de ces premiers années soixante. Dans le scénario, il établit un ordre, qu'il modifiera ponctuellement en phase de montage. Voici

⁴²³ « Vedete questi ? Uomini severi in doppiopetto, eleganti, che salgono e scendono dagli aeroplani, che corrono in potenti automobili, che siedono a scrivanie grandiose come troni, che si riuniscono in emicicli solenni, in sedi splendide e severe : questi uomini dai volti di cani o di santi, di jene o di aquile, questi sono i padroni. E vedete questi uomini ? Uomini umili, vestiti di stracci o di abiti fatti in serie, miseri, che vanno e vengono per strade rigurgitanti e squallide, che passano ore e ore a un lavoro senza speranza, che si riuniscono umilmente in stadi o in osterie, in casupole miserabili o in tragici grattacieli : questi uomini dai volti uguali a quelli dei morti, senza connotati e senza luce se non quella della vita, questi sono i servi », Pier Paolo Pasolini, « Il trattamento. La Rabbia », in *Per il cinema*, vol.I, *op.cit.*, p. 411.

⁴²⁴ *Ibid.*, pp. 355-404.

l'organisation des séquences prévue dans le scénario, mise en comparaison avec celle du film⁴²⁵ :

	Scénario		Film
0		0	Générique et pancarte : « Pourquoi notre vie est-elle dominée par le désespoir, l'angoisse, la peur de la guerre, la guerre ? »
1	Hommages post-mortem à De Gasperi (21 août 1954)	1	Images du ciel par un avion. Nuages. Explosion atomique.
2	Le poids de la guerre (rapatriement des cendres des soldats italiens en Grèce)	2	Pancarte « La Rabbia » et générique
3	Canons atomiques		
4	Vol de mouettes		
5	Naissance de l'Europe (CECA) 1951		
6	<i>Chansons et danses à la RAI</i>		
	<i>La séquence sur la Démocratie Chrétienne et sur le Christ</i>		
6 a	<i>Tableau : Operai 1949 de Renato Guttuso, accompagné par une voix officielle qui annonce la victoire des syndicats de la DC (Démocratie Chrétienne).</i>		
7	La victoire des syndicats de la DC chez Fiat.		
8	Le Christ des abîmes. <i>Une statue du Christ est installée au fond de la mer à Camogli (Liguria). 29 août 1954</i>		
9	Guerre en Corée. 1950–1953		
10	Rapatriement des prisonniers italiens de Russie.		
11	Churchill dans le jardin : <i>la paix et les vacances.</i>		
12	La rencontre des G4 à Genève (USA, Grand-Bretagne, France, URSS). 18–23 juillet 1955		
13	Une série d'inondations (Grand-Bretagne, France, Allemagne, Australie, Italie).		
14	San Pietro : <i>le Vatican organise les secours.</i>		
15	Une série de scènes joyeuses (Allemagne, Australie, Venise, Pavie). <i>Tableaux de Ben Shann et de Grosz en</i>		

⁴²⁵ Dans la première colonne, nous reproduisons l'ordre de micro-séquences d'images prévues par Pasolini dans le scénario, numérotées par le cinéaste lui-même en chiffres romaines. Dans la deuxième colonne, figurent les intitulés pasoliniens de chacune de ces micro-séquences que nous traduisons en français. Nous complétons ponctuellement en italique les intitulés pasoliniens par des précisions historiques ou nous simplifions des intitulés qui pourraient être obscurs pour le lecteur français. Nos ajouts ou modifications sont toujours en italique. Dans la troisième colonne, nous indiquons la numérotation des micro-séquences du scénario dans l'ordre qu'elles assumeront dans le film. Les intitulés des huit blocs de micro-séquences (en gras et en italique dans le tableau) que nous appelons « séquences » ne figurent pas dans le scénario ni dans le film : il s'agit de notre proposition de la macro-structure de *La Rabbia*.

	<i>alternance.</i>		
16	Télévision.		
17	Tête de mort et des os. (suivi par un temps de silence)		
	<i>La séquence des événements de Hongrie été–automne 1956</i>	I	<i>La séquence des événements de Hongrie.</i>
18	Une série d’images de morts hongrois. (suivi par un temps de silence)	3	Une série d’images de morts hongrois. Un temps de silence.
19	Le télégramme d’un correspondant américain pour la Hongrie. Images de symboles soviétiques déchirés en Hongrie.	4	Le télégramme américain pour la Hongrie. Images de symboles soviétiques détruits en Hongrie.
20	Images de la guerre civile à Budapest	5	Images de la guerre civile à Budapest
21	Manifestations anticomunistes à Rome	6	Manifestations anticomunistes à Rome
		7	... À Madrid
22	Manifestations anticomunistes à Paris	8	Manifestations anticomunistes à Paris
23	Migrants qui quittent la Hongrie.	9	Migrants qui quittent la Hongrie.
	<i>La séquence de la Couleur</i>	II	<i>La séquence de la Couleur</i>
24	Conflit entre milices égyptiennes et israéliennes (<i>Suez 1956</i>)	10	Conflit de milices égyptiennes et israéliennes (<i>Suez 1956</i>)
		10a	Congo 1961
24a	Garçonnet noir allaité. Enfants arabes. Photographie de Gandhi enfant. Photographie de Gandhi vieux.Fête des poudres autour de Nehru. Nasser, Sukarno. Danses de deux garçons noirs, danses indonésiennes.	10b	Petit garçon noir allaité. Enfants arabes. Danses noires, danses indonésiennes. Photo de Gandhi jeune, photo de Gandhi vieux. Nehru. Indonésie : Sukarno Égypte : Nasser
24a bis	Assassinat de Gandhi (1948), assassinat de Lumumba (1961)		
24b	Libération de la Tunisie (1956)	10c	Libération de la Tunisie (1956)
24c	Libération du Tanganyika (1962)	10d	Libération du Tanganyika (1962)
24d	Libération du Togo (1960)	10e	Libération du Togo (1960)
	<i>Séquence sur Cuba (1956–1959) à l’intérieur de la séquence de la Couleur</i>		<i>Séquence sur Cuba (1956–1959) à l’intérieur de la séquence de la Couleur</i>
24e	Libération de Cuba (images de jeunes filles qui fêtent)	10f	Libération de Cuba (images de jeunes filles qui fêtent)
24f	Images de prisonniers cubains	10g	Images de prisonniers cubains
24g	Images de la petite guerre du débarquement à Cuba	10h	Images de la petite guerre du débarquement à Cuba
24h	Funérailles de morts cubains	10i	Funérailles de morts cubains
24i	Fête de la victoire à Cuba	10l	Fête de la victoire à Cuba
24l	Victoire au Canal de Suez		
	<i>Séquence sur l’Italie frivole</i>	III	<i>La séquence de l’Italie frivole</i>

25	Tête de mort et squelette	11	Tête de mort et squelette
		12	Images Jazz
		13	Tête de mort et squelette
26	Arrivée de Ava Gardner en Italie accueillie par des violonistes	14	Arrivée de Ava Gardner en Italie accueillie par des violonistes
26a	Tableau tête de mort fixe	15	Tableau tête de mort fixe
27	Sofia Loren parmi les anguilles (1953)	16	Sofia Loren parmi les anguilles (1953)
27a	Tableau tête de mort	17	Tableau fixe tête de mort
28	Régate à Pise	18	Régate à Pise
28a	Tableau fixe tête de mort		
			La séquence sur la DC et sur le Christ, à L'intérieur de la séquence de l'Italie frivole
		19	Tableau : <i>Operai</i> 1949 de Renato Guttuso, accompagné par une voix officielle qui annonce la victoire des syndicats de la Démocratie chrétienne.
		20	La victoire des syndicats de la DC à la FIAT.
		21	Une statue du Christ (<i>Il Cristo degli abissi</i>) est installée au fond de la mer à Camogli (Liguria).
29	<i>La fête de l'eau aux cascades de Terni</i>	22	<i>La fête de l'eau aux cascades de Terni</i>
30	Arrêt sur l'image de la cascade. Arrêt sur image de la cascade avec mousse blanche. Tableaux abstraits, d'abord en noir et blanc et ensuite en couleurs, qui reprennent le détail de la mousse.	23	Arrêt sur l'image de la cascade. Tableaux abstraits, d'abord en noir et blanc et ensuite en couleurs, qui reprennent le détail de la mousse.
	La séquence des élections en Occident	IV	La séquence des élections en Occident
31	Sacre de la reine d'Angleterre (1952)	24	Sacre de la reine d'Angleterre (1952)
32	L'élection d'Eisenhower (1952–1953)	25	L'élection d'Eisenhower
33	Mort de Pie XII et élection de Jean XXIII (1958)	26	Mort de Pie XII et élection de Jean XXIII (1958)
	La séquence sur la culture en URSS	V	La séquence sur la culture en URSS
34	Gros plan d'un acteur russe qui interprète Lénine	27	Gros plan d'un acteur russe qui interprète Lénine
35	La danse d'Ulanova	28	La danse d'Ulanova
36	Chœur et jongleurs dans une usine russe	29	Chœur et jongleurs dans une usine russe
37	Séquence du théâtre–cirque	30	Séquence du théâtre–cirque <i>Dans un petit village de l'URSS</i>
38	Séquence théâtre et chant	31	Séquence théâtre et chant <i>Dans une petite ville de l'URSS.</i>
39	Séquence jeunesse qui lit dans une bibliothèque		
39bis	Devant la télévision	32	Devant la télévision
40	Séquence de la visite dans une pinacothèque.	33	Séquence de la visite dans une pinacothèque.

40bis	Série de tableaux de Renato Guttuso en couleur (<i>sur la lutte des classes</i>)	34	Série de tableaux de Renato Guttuso en couleur (<i>sur la lutte des classes</i>)
	La séquence de la guerre d'Algérie (1954–1962)	VI	La séquence de la guerre d'Algérie (1954–1962)
41	Crises de gouvernement en France		
42	Algérie : les premiers mouvements populaires	35	Algérie : les premiers mouvements populaires
43	Algérie : recrutement des partisans et milices en exploration	36	Algérie : recrutement des partisans et milices en exploration
44	Algérie : préparation d'un acte de sabotage.	37	Algérie : préparation d'un acte de sabotage.
45	Algérie : vol d'un avion français. Bombardements. Exode de réfugiés	38	Algérie : vol d'un avion français. Bombardements. Exode de réfugiés.
46	Algérie : d'autres vols et bombardements. Les personnes qui fuient. Un cadavre brûlé. Un enfant qui pleure	39	Algérie : d'autres vols et bombardements. Les personnes qui fuient. Un cadavre brûlé. Un enfant qui pleure.
47	France : encore des crises de gouvernement (Mollet, Coty...)		
48	Algérie : patrouilles		
49	Algérie : les chefs rebelles sont capturés (Ben Bella et d'autres)		
50	Algérie : balles, batailles, morts dans les rues.		
51	France : De Gaulle au pouvoir et visite de De Gaulle en Algérie	40	France : De Gaulle au pouvoir et visite de De Gaulle en Algérie
52	Algérie : photos de prisonniers torturés (Pastiche de <i>Liberté</i> de Paul Eluard).	41	Algérie : photos de prisonniers torturés (Pastiche de <i>Liberté</i> de Paul Eluard).
53	Algérie : manifestations coloniales autour de Massu.	42	Algérie : manifestations coloniales autour de Massu.
54	Algérie : une nouvelle série de tortures et sévices (<i>Pastiche de Liberté de Paul Eluard</i>).	43	Algérie : une nouvelle série de tortures et sévices (<i>Pastiche de Liberté de Paul Eluard</i>).
55	Algérie : la fête pour la Libération	44	Algérie : la fête pour la Libération
56	Plan noir, vide avec bombardements et ensuite un texte sur-imprimé	45	Canons atomiques
57	Séquence du soldat névrotique qui se souvient de la guerre		
58	Séquence des camps de concentration : pendants, exécutions, tas de cadavres à Buchenwald. Se termine avec le visage du cadavre d'une femme.		
	La séquence de la beauté et de la richesse	VII	La séquence de la beauté et de la richesse
59	La séquence de Marilyn (<i>morte le 4 août 1962</i>)	46	La séquence de Marilyn (<i>morte le 4 août 1962</i>)
60	Une série d'explosions de bombes atomiques	47	Une série d'explosions de bombes atomiques
61	Images de tableaux informels de Fautrier	48	Images de tableaux informels de Fautrier
62	Une série de photo de femmes pleines de bijoux au théâtre	49	Une série de photo de femmes pleines de bijoux au théâtre
63	Des personnes vont à une réception. La porte	50	Des personnes vont à une réception. La porte

	se referme.		se referme.
64	Séquence de l'accident dans une mine	51	Séquence de l'accident dans une mine
	<i>La séquence du vol cosmique</i>	VIII	<i>La séquence du vol cosmique</i>
65	Vol cosmique de Titov. Départ. Autour de la Terre. Descente (1961)	52	Vol cosmique de Titov. Départ. Autour de la Terre. Descente (1961)
66	Place Rouge : triomphe de Titov et relation de Titov à Khrouchtchev (1961)	53	Place Rouge : triomphe de Titov et relation de Titov à Khrouchtchev (1961)

Le changement le plus significatif du scénario au film est la désagrégation de la première séquence (1-17) qui devait s'attarder sur le double visage des premières années cinquante. En effet, une partie des images devait donner à voir ce que *la voix de prose* appelle la « bonne humeur du maître⁴²⁶ » : les puissants du monde en train de construire triomphalement l'Europe, les festivals et les mondanités dans des villes occidentales, le pouvoir de plus en plus fort de la DC en Italie, le nouveau monde de sa télévision ; d'autres images venaient contrecarrer systématiquement ce bonheur, tout apparent, en répondant à la joie et aux victoires des maîtres par la défaite des subalternes : les morts pendant le deuxième conflit mondiale, la guerre de Corée, la vie des ouvriers du tableau de Guttuso, et aussi des pluies violentes, dans lesquelles la *voix de poésie* perçoit le déchaînement du « mal de la vie », exprimé par la puissance irrationnelle de la nature. Le film renoncera à cette première partie centrée sur la transition entre l'après-guerre et l'après-histoire, mais elle permet de comprendre le dispositif principal du film, qui fait de l'opposition son principal ressort. Le montage génère en effet des nombreux « contre-points » entre séquences : les conflits ne se résolvent pas dans une stase pacifique, mais se démultiplient sans cesse. La solution de chaque tension coïncide donc avec l'émergence d'un nouveau problème.

La Rabbia commencera alors *in medias res* en montrant un monde déchiré entre Ouest et Est et entre Nord et Sud. Comme toutes les « séquences de mort » du film, les images sur les faits de Hongrie sont accompagnées, du début à la fin, par l'Adagio en sol mineur d'Albinoni qui continue sur les manifestations en Europe contre le gouvernement soviétique qui aboutissent à des actes anticomunistes. Pendant l'assaut du siège du PCF de Paris, résonne la « voix de poésie » :

Noirs boulevards de Paris, ses leaders marchent comme des colonels (...)
Noir vacarme de Paris : Bidaut a déjà dans le cœur le fascisme⁴²⁷

⁴²⁶ Pier Paolo Pasolini, « La Rabbia », in *Per il cinema*, vol.I, *op.cit.*, p.366.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 369.

L'anaphore du mot « noir » n'indique pas seulement le présage d'un futur sombre mais assume une acception politique. Dans ce film de montage, entièrement construit sur la figure de l'opposition aussi bien sur un plan politique qu'esthétique, la séquence successive, la « séquence de la Couleur », donne une toute autre connotation au noir, comme l'annonce la *voix de poésie* :

Un nouveau problème éclate dans le monde. C'est la Couleur.
C'est la Couleur, la nouvelle extension du monde [...]

Nous devons assimiler l'idée de milliers de fils noirs ou marron,
enfants à l'œil noir et la nuque bouclée.

Nous devons accepter des étendues infinies de vies réelles,
qui veulent entrer dans notre réalité avec une féroce innocence.

D'autres voix, d'autres regards, d'autres amours, d'autres danses :
tout devra devenir familier et agrandir la terre⁴²⁸ !

Le noir n'est donc plus la couleur funeste d'un fascisme latent dans l'Occident anticomunisme, mais la nouvelle couleur d'une humanité oubliée et opprimée pendant des siècles, qui décide de construire son avenir. La séquence montre les images des mouvements d'indépendance de divers pays d'Asie (l'Inde de Gandhi et Nehru, l'Indonésie de Sukarno), d'Afrique (le Congo, l'Égypte, la Tunisie, le Tanganyika, le Togo) et d'Amérique latine (Cuba) sans respecter leur chronologie exacte. En effet, comme l'annonce Pasolini dans les premiers mots du film, le documentaire ne se construit pas sur une progression chronologique. Si la division par continents est respectée, les exigences esthétiques et idéologiques du réalisateur ont le dessus sur la logique historique : la révolution à Cuba, qui occupe la plupart de la « séquence de la Couleur », est en effet en dernière position, bien qu'elle précède, par exemple, la libération du Togo et du Tanganyika.

Malgré la diversité géographique des images, la séquence est conçue comme un bloc fondé sur le principe de l'analogie. Il suffit de penser au vocatif « Gens de couleur ! » (*gente di colore*), qui interpelle sans distinction tous les peuples montrés dans ces images et à l'assonance *gioia-vittoria* (« joie-victoire ») qui rythme ces diverses luttes pour l'indépendance. Le Tiers-Monde de Pasolini apparaît alors comme un espace unitaire, porteur d'une force révolutionnaire qui le projette vers un avenir encore à construire. Néanmoins, il n'est pas dépourvu de tensions entre polarités antithétiques, comme

⁴²⁸ Notre traduction. *Ibid.*, p. 371

l'éternelle opposition entre la vie et la mort. L'anaphore « combattre a Cuba » (« combattre à Cuba »), qui accompagne les images du débarquement à Cuba, trouve, par exemple, son double tragique dans le vers « morire a Cuba » (« mourir à Cuba »). La musique mime ces vers : si les images du « combattre a Cuba » sont accompagnées par un chant de la révolution cubaine, les images des funérailles des défunts défilent sur l'*Adagio* d'Albinoni, utilisé encore une fois comme *leitmotiv* funèbre. Ce procédé dialectique questionne le triomphalisme des images de la libération à travers le drame humain de la violence et de la guerre.

La joie de la victoire et la souffrance de la lutte reviennent dans une autre séquence qui, sans être en continuité directe avec celle de la « Couleur », prolonge la réflexion sur la libération du Tiers-Monde à travers les images de la guerre d'Algérie. Après une séquence sur la révolution soviétique, qui affiche désormais « son erreur⁴²⁹ », le questionnement sur l'émancipation se déplace vers un pays qui sort de la colonisation, dans lequel Pasolini revoit et revit la résistance italienne. Les corps de jeunes Algériens armés dans les montagnes sont, pour la *voix de poésie*, la preuve vivante que « la lutte partisane est maintenant là-bas⁴³⁰ ». Dans la perspective marxiste de *La Rabbia*, les Algériens sont montrés en effet comme les opprimés qui se battent contre l'opresseur. Le montage fait alterner les images de résistants algériens et celles du général De Gaulle, sur fond de bombardements et de mitraille. Sur les images fixes de corps torturés et de cadavres des Algériens s'imprime la *voix de poésie* qui lit une réécriture pasolinienne du poème « Liberté » de Paul Eluard :

Sur mes haillons sales
sur ma nudité de squelette
sur ma mère bohémienne
sur mon père berger
j'écris ton nom [...]

Sur les nomades du désert
sur les ouvriers agricoles de Médine
[sur les salariés d'Oran]
sur les petits employés d'Alger
j'écris ton nom.

Sur les misérables gens d'Algérie
sur les populations analphabètes de l'Arabie
sur les classes pauvres de l'Afrique
sur les peuples esclaves du monde sous-prolétaire
j'écris ton nom

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 387.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 390.

À chaque vers correspond une image différente du corps d'un Algérien torturé, symbole de tout un pays violenté. Le montage accomplit alors le geste de l'écriture qui hante tout le poème : la *voix de poésie*, par ses anaphores, vient inscrire sur chaque image le mot « liberté ». Cette transposition du poème d'Eluard du contexte de la résistance française à la guerre d'Algérie dénonce les contradictions de l'État français, qui revendique la liberté parmi les valeurs fondatrices de son identité. Cette notion se déplace alors du premier au Tiers-Monde, seul porteur de cet idéal, réduit à de pures formules dans les pays occidentaux. Selon l'habituelle stratégie des contre-points, les images de mort sont suivies par la libération de l'Algérie, « restituée à l'Histoire⁴³² » :

Gens de Couleurs, ce sont les jours de la victoire
de tous les partisans du monde⁴³³ !

La réapparition du vocatif « Gens de Couleurs » relie cette séquence à la celle de la « Couleur », en inscrivant ces luttes pour l'indépendance dans une vision commune de l'Histoire comme mouvement vers l'émancipation des peuples qui avancent progressivement dans leur auto-conscience. L'Histoire est l'espace auquel accèdent les dominés une fois qu'ils se sont libérés du joug de l'opresseur. L'histoire de la décolonisation est donc aussi l'histoire d'un progrès qui se déploie dans le temps.

Toutefois, à côté de cette Histoire « ascendante », *La Rabbia* montre un autre modèle d'Histoire qui avance au contraire vers son propre épuisement. Dans la « Séquence sur les élections en Occident », la *voix de prose* jette une ombre apocalyptique sur les images euphoriques de la campagne présidentielle d'Heisenhower:

Quand le monde classique sera épuisé – quand tous les paysans et tous les artisans seront morts – quand l'industrie aura rendu intarissable le cycle de la production et de la consommation –, alors notre histoire sera finie. Parmi ces cris [...] commence la nouvelle Préhistoire⁴³⁴.

⁴³¹ Traduction d'Hervé Joubert-Laurencin, in *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste, op.cit.*, p. 141. Nous complétons par la traduction des vers « sui salariati di Orano » et « sulle classi povere dell'Africa », absent dans la traduction d'Hervé Joubert-Laurencin.

⁴³² Pier Paolo Pasolini, « La Rabbia », in *Per il cinema*, vol.I, *op.cit.*, p. 395.

⁴³³ *Ibid.*, p. 396.

⁴³⁴ Notre traduction: « Quando il mondo classico sarà esaurito – quando saranno morti tutti i contadini e tutti gli artigiani – quando l'industria avrà reso inarrestabile il ciclo della produzione e del consumo – allora la nostra storia sarà finita. In questi urli [...] incomincia la nuova Preistoria », in Pier Paolo Pasolini, « La Rabbia », *Per il cinema*, vol.I, *op.cit.*, p. 382.

S'il s'agit bien d'une nouvelle époque, le mot « Préhistoire » renvoie également à une régression dans un temps obscur qui renie l'Histoire elle-même. La « Séquence de la beauté et de la richesse » creuse cet écart entre un monde qui se termine et une nouvelle époque sombre qui se profile à l'horizon à travers la figure de Marilyn Monroe, figure de transition entre le « stupide monde antique » et un « féroce monde moderne » qui se prépare :

Ta beauté réchappée au monde antique,
demandée par le monde futur, possédée
par le monde présent, devint ainsi un mal⁴³⁵.

Ces vers dressent le portrait poétique d'une femme née dans une famille humble qui s'est soumise docilement aux règles imposées par un monde qui n'était pas le sien, les règles d'un pouvoir qui s'empare de tout ce qui ne lui appartient pas et le rend « autre ». Se dessine donc à nouveau une opposition entre la classe des subalternes et la classe dominante à l'intérieur de laquelle s'affrontent deux Histoires différentes qui coexistent dans la figure de Marilyn. Pasolini inverse alors l'imaginaire qui investit cette icône pop de l'Occident et fait d'elle le symbole tragique de la fracture insurmontable entre deux mondes étrangers qui s'affrontent au sein du Premier-Monde. En cristallisant par son corps et par sa vie ce conflit insurmontable entre deux classes et entre deux Histoires différentes, elle devient malgré elle, une figure prophétique :

Est-il possible que Marilyn, la petite Marilyn
nous ait indiqué le chemin ?
Maintenant c'est toi, la première, toi la sœur cadette,
celle qui ne compte pour rien, pauvre petite, avec son sourire,
c'est toi la première, au-delà des portes du monde
abandonné à son destin de mort⁴³⁶.

L'*Adagio* d'Albinoni, commentaire musical de la micro-séquence de Marilyn, rythme les images du corps d'une femme dont la mort préfigure la fin de tout un monde, figurée visuellement par les images apocalyptiques d'un paysage lunaire théâtre d'expériences nucléaires, qui concluent ce moment du film :

⁴³⁵ Traduction de Renaud Temperini in *Pasolini. Roma, op.cit.*

⁴³⁶ Ibid.



Figure 6: Explosions atomiques à la fin de la micro-séquence de Marilyn

La Rabbia ne s'aventure pas dans la figuration du monde qui naîtrait de cette conciliation impossible entre l'Histoire de la « classe de la richesse » et la « classe des châles noir en laine⁴³⁷ » ; il reste un présage funeste à l'horizon.

La dernière séquence du film change de perspective et montre un troisième modèle d'Histoire. Si dans les séquences sur le Tiers-Monde, l'histoire désignait poétiquement ce processus à travers lequel les peuples accèdent à leur futur par la lutte, si la « Séquence de la beauté et de la richesse » laisse apercevoir l'apocalypse d'une époque, la fin du film laisse place au rêve de la solution des conflits de classe en un monde enfin émancipé de la guerre et des différences sociales. Le sujet de cette nouvelle série d'images est le vol de vingt-cinq heures autour de la Terre réalisé en août 1961 par German Titov, dans le cadre de la mission Vostok 2. Des images très suggestives montrent le vent et les nuages de poussière soulevés par le départ de la fusée. Sur fond d'une musique populaire russe, on observe ensuite les images de la Terre vue de la hauteur du ciel et du visage souriant de l'astronaute qui redescendra sur terre pour livrer son message. La *voix de poésie* resémantise ces images et fait de ce personnage historique une figure de la Rédemption. Les vers qui rythment les images de sa mission attribuent une fonction expiatoire à son vol :

⁴³⁷ Pier Paolo Pasolini, « La Rabbia », in *Per il cinema*, vol.I, *op.cit.*, p. 401.

...mon vol
absorbe dans mon bon cœur
le mal qui domine le monde.
Comme si j'étais seul, avec ma simple
force de fils
ici dans le ciel à le témoigner⁴³⁸.

Titov devient ainsi une figure rédemptrice qui remplace l'imaginaire christique par un autre « fils » (*figliolo*) qui, au lieu de descendre du ciel à la Terre pour ensuite ressusciter, accomplit le mouvement inverse. Les vers de Pasolini dessinent ce mouvement : le poème commence par le vers « Je monte au ciel », les trois strophes suivantes s'ouvrent sur le vers anaphorique « Je vole à l'Occident » et la dernière les fait varier en « Je redescends à terre ». La trajectoire accomplie par l'astronaute dessine donc le mouvement parfait d'une Histoire qui s'élève pour aller chercher l'idéal qu'elle est censée matérialiser dans son déploiement.

Dans cette perspective, les images triomphales de la Place Rouge, où Khrouchtchev accueille Titov de retour du cosmos, apparaissent moins comme la célébration d'une situation politique existante, que le souhait d'un temps à venir. L'Union Soviétique, en tant que nation communiste, est le référent d'un discours politique qui est en réalité plus proche de l'idée, défendue par Trotsky et d'autres marxistes non-orthodoxes, d'une révolution permanente et surtout internationale. En effet, dans une conversation de 1964, Pasolini déclarera :

Le marxisme ne doit pas être compris comme un système figé, comme une modalité pour connaître le monde figé. Tout mon discours jusqu'ici veut polémiquer contre le marxisme vulgaire qui essaie de faire de la modalité de connaissance marxiste de la réalité une modalité de connaissance conformiste et figée⁴³⁹.

Dans *La Rabbia* même, la *voix de prose* prend la parole pour invoquer une vision de l'art, et, par là, une idée de Révolution, qui refuse toute forme figée :

Nous devrions recommencer de zéro, là où
il n'y a pas de certitude, mais le signe est désespéré,
la couleur est criarde, et les figures se tordent comme les corps brûlés à Buchenwald,
et un drapeau rouge tremble comme une victoire qui ne peut jamais être la dernière.
Car la lutte de classe n'est pas finie,

⁴³⁸ Notre traduction. *Ibid.*, p.402.

⁴³⁹ Notre traduction: « Il marxismo non deve essere inteso come un sistema fisso, come modo di conoscenza del mondo fisso, e tutto il mio discorso fatto finora viene proprio su questo: nel polemizzare contro il marxismo volgare che cerca di fare del modo di conoscenza marxista della realtà un modo di conoscenza conformistico e fisso », Pier Paolo Pasolini, « Una discussione del '64 », in *Saggi sulla politica e sulla società*, op.cit., pp. 772-773.

et nous ne sommes pas les Russes, nous sommes ceux qui se battent :
nous sommes les ouvriers espagnols, italiens,
les intellectuels français, les résistants algériens,
nous ne sommes pas à Moscou ou à Leningrad,
mais dans les usines où l'on combat la lutte des classes,
sur les montagnes et dans les déserts des colonies où l'on combat pour la liberté⁴⁴⁰.

L'art révolutionnaire, incarné par les tableaux de Guttuso, qui défilent avec ces vers, est donc un art du mouvement, d'une tension révolutionnaire sans fin, où le drapeau rouge est un horizon. De la même manière, l'idéal politique de Pasolini est un mouvement qui, aspire à une idéalité qui ne peut pas être représentée par un système donné et fixe. Les effigies de Marx et Lénine, qui apparaissent sur les drapeaux de la foule dans la Place Rouge lors de la rencontre entre Titov et Khrouchtchev, sont alors, pour utiliser la distinction de Karl Mannheim, moins le symbole de l'idéologie, qui est par nature dominante, que d'une utopie, apanage des dominés.



Figure 7 : Drapeaux des figures du Communisme dans la dernière séquence de *La Rabbia*

Ces pères idéaux de l'utopie communiste sont les emblèmes d'un renouveau des consciences, qui est encore tout à construire. Le communisme de Pasolini reste idéal et poétique. C'est pourquoi le personnage de l'astronaute avec son voyage stellaire est un véritable personnage utopique, comme Raphaël dans l'utopie de Thomas More qui se fait porteur d'un message de renouveau pour son pays et pour le monde entier par le biais d'un aller-retour de son monde à un espace absolument autre :

⁴⁴⁰ Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol.I, *op.cit.*, p. 388.

De là-haut, camarade Khrouchtchev,
tous étaient mes frères
bourgeois et ouvriers,
intellectuels et sous-prolétaires
Russes et Américains ! [...]

Car, camarades et ennemis,
hommes politiques et poètes !,
la Révolution veut une seule guerre,
celle qui est dans les esprits
qui abandonnent au passé
les vieilles, ensanglantées, routes de la terre⁴⁴¹.

Dans ces derniers mots de la *voix de poésie* qui concluent *La Rabbia* les conflits entre une l'Histoire des vaincus et l'Histoire des vainqueurs laisse place à une nouvelle Histoire, qui est toute dépassement et élan vers un idéal révolutionnaire intarissable.

2.1.3.2. Fantasmés révolutionnaires dans « Prophétie »

Un autre texte s'inscrit, comme *La Rabbia*, dans la réflexion de Pasolini sur le Tiers-Monde : le poème « Prophétie ». Ce texte, publié pour la première fois dans l'édition de 1964 de *Poesia in forma di rosa* (« Poésie en forme de rose »), disparaîtra dans la deuxième édition de ce recueil, pour être ensuite publié dans *Ali aux yeux bleus* en 1965. Pasolini dédie ce poème, qu'il fait remonter aux années 1962-1964⁴⁴², à Jean-Paul Sartre qu'il avait rencontré à Paris en 1962 à l'occasion de la traduction en français d'*Une vie violente*⁴⁴³. L'auteur de la préface au livre de Frantz Fanon (*Les Damnés de la terre*, 1961⁴⁴⁴) aurait raconté à Pasolini l'histoire d'*Ali aux yeux bleus*. Mais il s'agit surtout de l'une des plus importantes voix tiers-mondistes de l'époque. L'idéologie de Pasolini de ces années associe en effet à son marxisme, imbibé de *topoi* chrétiens, une certaine perspective tiers-mondiste, et son esthétique s'enrichit de plus en plus de géographies et de symboles inspirés de cet univers.

Un de ces derniers est la figure d'*Ali aux yeux bleus* évoquée dans « Prophétie » : un énigmatique chef barbare, venant d'Afrique, figure au sein de laquelle cohabitent le

⁴⁴¹ Notre traduction. *Ibid.*, p. 404.

⁴⁴² Walter Siti e Silvia de Laude, « Note e notizie sui testi », in Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, vol.II, *op.cit.*, p. 1971.

⁴⁴³ Walter Siti, « Note e notizie sui testi », in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, vol.I, *op.cit.*, p. 1751.

⁴⁴⁴ Pasolini cite Frantz Fanon dans l'appunto 41 de *Pétrole* in Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1995, p. 186.

martyre du Christ, la révolution socialiste, le luttas du Tiers-Monde ; sous ses ordres, une horde d'hommes débarque en Europe et, dans une sorte de nouvelle fin de l'Empire, détruisent Rome où ils sèment « le germe de l'Histoire ancienne », pour poursuivre « vers l'Ouest et le Nord » en agitant « les drapeaux rouges de Trotski »⁴⁴⁵. Cette fantasmagorie révolutionnaire est racontée dans un calligramme de sept strophes dont chacune dessine une croix. Ce symbole, mais aussi le ton prophétique et le discours évangélique sur l'humilité, la simplicité et la pauvreté⁴⁴⁶, investissent la perspective marxiste du poème d'un imaginaire chrétien :

Eux toujours humbles
eux toujours faibles
eux toujours timides
eux toujours inférieurs [*infimi*]
eux toujours coupables
eux toujours soumis [*sudditi*]
eux toujours petits
Eux, qui ne voulurent jamais savoir, eux qui n'eurent d'yeux que pour supplier
Eux qui vécurent comme des assassins sous terre, eux qui vécurent comme des bandits
Au fond de la mer, eux qui vécurent comme des fous en plein ciel
Eux qui se donnèrent
Des lois hors-la-loi
Eux qui s'adaptèrent
À un monde sous le monde [...]⁴⁴⁷

Les vers de cette sixième croix, avant-dernière strophe de « Prophétie », en prenant à contre-pied toute rhétorique romantique du héros révolutionnaire, dressent un hymne à un peuple appartenant à une « subhumanité ». Tous les adjectifs qui s'y réfèrent convoquent en effet la dimension de l'infériorité, à tout niveau, du social au politique : ils sont « humbles », étymologiquement « près de la terre », et *infimi*, « au plus bas rang », mais aussi *sudditi*, littéralement « sujets » d'un pouvoir politique qui les tient dans un état de subordination. Leur force intrinsèquement subversive réside donc dans leur exclusion de tout système de savoir et de pouvoir, ce qui fait d'eux les représentants purs d'un monde qui n'a jamais été contaminé par le monde des vainqueurs.

Les « peuples esclaves du monde sous-prolétaire », évoqués dans la réécriture pasolinienne du poème « Liberté » pour *La Rabbia* reviennent dans « Prophétie » pour restituer une dignité humaine et une épaisseur révolutionnaire au *Lumpenproletariat* de

⁴⁴⁵ Pier Paolo Pasolini, « Profezia », *Romanzi e racconti*, vol.II, *op.cit.*, p. 864.

⁴⁴⁶ Par exemple le passage des Béatitudes dans le chapitre V de *L'Evangile selon Saint Matthieu*, présent dans l'adaptation pasolinienne : « Heureux les pauvres en esprit, car le Royaume des Cieux est à eux. Heureux les affligés, car ils seront consolés. Heureux les doux, car ils posséderont la terre [...] ».

⁴⁴⁷ Notre traduction. Pier Paolo Pasolini, « Profezia », *Romanzi e racconti*, vol.II, *op.cit.*, p. 863.

Marx, le prolétariat des « haillons ». En effet, si dans le discours marxien, celui-ci était considéré inapte au mouvement révolutionnaire et irréversiblement dépourvu de toute conscience politique, l'esthétique pasolinienne non seulement l'intègre mais en fait le symbole sacré d'une révolution désormais impossible en Occident. La révolution s'apparente donc au concept d'« étrangeté », d'extranéité au Premier-Monde et à ses logiques. Dans un article, écrit longtemps après « Prophétie », en avril 1974, Pasolini répond à l'accusation d'avoir privilégié dans ses œuvres le monde paysan et sous-prolétaire au dépend du monde ouvrier, une accusation que les communistes lui auraient adressée « pendant vingt ans ». Derrière celle-ci se cacherait une idée dominante dans l'idéologie communiste traditionnelle selon laquelle « tous les hommes qui ne se battent pas consciemment dans la lutte des classes sont des sub-humains », ce qui revient à affirmer que « tout le passé pré-marxiste est essentiellement sub-humain, y compris ses énormes réservoirs historiques (les mondes paysans archaïques et le sous-prolétariat)⁴⁴⁸ ». Selon Pasolini, au contraire :

Le vieux paysan qui, dans un pays du Tiers-Monde, [...] construit avec ses propres mains une petite digue de boue contre le ruisseau qui baigne le petit champ d'orge, est un homme, un Homme même. Il a lutté durant des siècles contre la classe dominante, souvent étrangère, colonialiste, avec sa passivité, c'est-à-dire en conservant la plus absolue et totale étrangeté culturelle vis-à-vis d'elle. Ce n'est pas beaucoup mais c'est quand même TOUT⁴⁴⁹.

La traditionnelle passivité attribuée aux classes aux marges les plus basses de la hiérarchie sociale, dans les lieux les plus pauvres de la Terre, est rachetée par Pasolini qui leur confère une dimension subversive. Ce « potentiel révolutionnaire⁴⁵⁰ » fait l'objet de plusieurs resémantisations dans l'œuvre pasolinien : si dans *La Rabbia*, il était systématiquement identifié avec la lutte politique, dans « Prophétie », il est projeté dans la zone ambiguë du temps prophétique, où les symboles se substituent aux faits historiques dans un mélange de vérité, rêve et souhait. Le flottement temporel, présent à l'intérieur du poème se retrouve également dans l'histoire de sa publication. Sa rétroprojection dans le recueil *Ali aux yeux bleus* – postérieur dans le temps mais contenant des matériaux du passé – après avoir intégré *Poésie en forme de Rose*, où Pasolini déclare que pour lui « la

⁴⁴⁸ Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.II, *op.cit.*, p. 2035.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 2036.

⁴⁵⁰ Dans un article de février 1974 annexé à *Écrits Corsaires*, Pasolini parle de peuples résignés, considérés comme sub-humain, qui expriment leur « potentiel révolutionnaire à travers une « totale extranéité à la culture de la classe dominante », dans Pier Paolo Pasolini, « Ebreo-tedesco », in *Saggi sulla politica e sulla società*, vol.I, *op.cit.*, p. 466.

Révolution pour lui n'est plus qu'un sentiment⁴⁵¹ », manifeste une volonté de le faire glisser, presque artificiellement, dans une époque révolue. On peut se demander alors si ce poème ne serait pas l'un de ces fragments littéraires que Pasolini souhaite « enterrer » dans *Ali*. Cependant enterrer ne signifierait pas dans ce contexte disqualifier mais plutôt « rendre à un autre temps ». Le concept de Révolution se trouve donc suspendu entre le passé et l'avenir.

Par cet amalgame hérétique de tiers-mondisme et d'imaginaire chrétien, d'invocation et de rétroprojection de l'idée d'une révolution, ce poème fait exploser les périmètres du discours marxiste traditionnel qui, malgré ses nombreuses ouvertures, étaient encore stables dans *La Rabbia*. Reste une idée, qui marquera profondément l'esthétique pasolinienne jusqu'à sa mort : l'idée du corps des derniers des derniers, porteur d'une force révolutionnaire qui ne s'exprime par nécessairement par l'action politique. Car le corps est, comme l'a défini Simona Cigliana, « le seul signe qui ne peut pas mentir⁴⁵² ». Ces peuples incarneront de plus en plus la seule alternative au temps de la marchandise et le lieu où la sacralité douloureuse des croix de « Prophétie » peut survivre.

À travers ces corps d'hommes « faibles », « innocents », « suppliants » donc, d'une certaine manière, enfantins et appartenant à un temps édénique, il est possible de retrouver l'authenticité oubliée par le monde moderne. En effet, seule une humanité enfantine qui échapperait complètement au modèle technocratique, rationaliste, bourgeois, de l'Occident, peut encore incarner une force d'opposition au présent. René Schérer, en reprenant le poème autobiographique de Pasolini *Qui je suis*, a remarqué que :

Pasolini s'est toujours placé du côté de l'enfance, l'a revendiquée. Il est enfant, fils ; il est du côté des fils, de leur ordre, de leur race, pourrait-on dire. Et même, passé à l'âge des pères, c'est en tant qu'enfant et que fils, que « père-fils » qu'il comprend le monde [...]. S'il y a quelque chose qu'il rejette, c'est l'âge adulte, ou plutôt – mot qu'il faut bien écrire en dépit de sa pesanteur – « l'adultéité », l'entrée dans l'âge d'homme, l'acceptation de tout ce qu'implique cette accession et cette acceptation de l'être se considérant enfin formé et fini⁴⁵³.

Dans *La Rabbia*, la problématique de l'enfance était présente d'une manière particulière : les pays, tenus sous le joug de l'Occident, en conquérant leur indépendance entraînent dans

⁴⁵¹ Pier Paolo Pasolini, *Poésie en forme de rose*, op.cit., p. 447.

⁴⁵² Simona Cigliana, « Un corps qui ne peut pas mentir. Mythe, vérité, écriture chez Pasolini », *Rue Descartes*, vol. 69, n° 3, 2010, p. 110.

⁴⁵³ René Schérer, Giorgio Passerone, *Passages pasoliniens*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, p. 17.

l'Histoire comprise comme âge de la maturité. Ils redeviennent les maîtres de leur avenir. L'« adultéité » était donc regardée comme une étape vers l'émancipation. Dans « Prophétie » et dans les œuvres suivantes sur le Tiers-Monde, l'adultéité étant de plus en plus connotée comme un temps d'invololution, l'enfance du monde est en soi porteuse d'un pouvoir contestataire. La mythification de l'enfance de l'humanité et la recherche de l'origine, présente au niveau des contenus, se retrouve également dans les procédés de création. Pour penser et représenter son Tiers-Monde, Pasolini invente en effet une forme « enfantine », qui refuse les déterminations des formes abouties, à savoir « adultes » : les *Appunti*.

2.1.3.3. Inachèvement, conciliations, survivances

Les *Appunti*, littéralement « notes », mettent le Tiers-Monde au cœur de leurs problématiques. *Comizi d'amore* (« Enquête sur la sexualité ») et *Sopraluoghi in Palestina*, (« Repérages en Palestine ») de 1963, *Appunti per un film sull'India* (« Notes pour un film sur l'Inde », 1967-1968), *Appunti per un'Orestide africana* (« Carnets de Notes pour une Orestie africaine », 1968-1969), *Le mura di Sana* (« Les murs de Sanaa », 1970-1974), *La forma della città* (« La forme de la ville », 1974) montrent presque tous une altérité humaine et géographique à travers des interviews improvisées, des ébauches de narrations potentielles, la mise en abyme de la quête artistique du cinéaste. Ces formes naissent pour la plupart comme des repérages de films à faire et deviennent, une expérience après l'autre, une pratique choisie, singulière, du cinéma pasolinien. Une manière qui lui correspondait particulièrement car, avec l'*Appunto*, le procédé de création s'oriente non vers le produit fini mais vers le pré-filmique, autrement dit, vers ce flux éternellement inachevé qu'est le réel. La polyphonie, les contrepoints, les tensions dialectiques, ainsi que la réflexion sur les diverses réalités du Tiers-Monde, constituent autant d'éléments-pivot du cycle des *Appunti*, que *La Rabbia* anticipe et annonce. Toutefois, dans ces formes tout à fait pasoliniennes, le monologue de fiction, dont le discours de Titov est un exemple, laisse sa place à une vraie prise de parole par d'autres voix, libres d'inventer leur propre discours. De la même manière, l'image d'archive, bien qu'encore présente, sera remplacée en grande partie par des matériaux tournés par le réalisateur, qui se mesure ainsi avec un dispositif hybride, à mi-chemin entre la forme documentaire, le pré-filmique, le cinéma-vérité.

Hervé Joubert-Laurencin, en s'appuyant sur une considération de Jean-Claude Biette, qui a parlé le premier de « Cycle des *Appunti*⁴⁵⁴ », inclut dans cet espace de la cinématographie pasolinienne non seulement les films que nous avons cités, mais également *La Rabbia*, le projet *Storia indiana* (« Histoire Indienne », 1967), le scénario *Appunti per un poema sul terzo mondo* (« Notes pour un poème sur le Tiers-Monde », 1968), le projet inédit *La vita quotidiana dell'Africa nuova* (« La vie quotidienne de l'Afrique Nouvelle », 1968), l'épisode du film *Amore e rabbia* (« Amour et rage ») *La sequenza del fiore di carta* (*La séquence de la fleur de papier*, 1967-1969), le film tourné, non-monté et perdu *Appunti per un romanzo dell'immondezza* (« Notes pour un roman de l'ordure », 1970), le film collectif sur l'attentat de Piazza Fontana *Dodici dicembre* (Douze décembre, 1971-1972)⁴⁵⁵, pour un total de treize *Appunti*. Ce classement inclut donc des scénarios plus ou moins aboutis (certains prévoyant des stratégies d'inachèvement) et des objets filmiques qui, tout en se réclamant du provisoire et de l'inachevé, sont de fait des œuvres finies, avec une composante visuelle matérialisée.

Nous préférons appeler *Appunti* les seuls projets qui relèvent d'une tension entre *finito* et *non-finito* dans un film réalisé, à savoir ces documents qui exhibent par des matériaux bruts, presque de fortune, les dilemmes du cinéaste et les tentatives de l'artiste. Dans l'*Appunto* se manifeste en effet une poétique qui fantasme de faire coïncider le moment final du film avec le processus de création. Selon cette proposition de classement, *La Rabbia*, *la Séquence de la fleur de papier* et *Douze décembre* ne seraient donc pas à considérer comme des *Appunti*, bien qu'ils reposent sur des procédés techniques qui les rapprochent de ces derniers : une construction de la signification qui relève en grand partie des opérations de montage, la combinaison de matériaux bruts de nature documentaire avec des composantes « autres »⁴⁵⁶ et, bien sûr, le sujet politique.

En effet, en italien, le mot *appunto* renvoie au geste de prendre des notes, *appuntare* : écrire des phrases rapides et esquissées, en « points », en vue d'un usage ultérieur. Les *appunti* peuvent donc être des *promemoria*, littéralement « pour la mémoire », « pour ne pas oublier », ou des idées notées dans la foulée, en vue d'un développement futur. La forme de l'*Appunto* est donc intrinsèquement liée à la dimension

⁴⁵⁴ Trafic n°3, été 1992, pp.97-102 cité par Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini. Portrait d'un poète en cinéaste*, op.cit., p.127.

⁴⁵⁵ Ce dernier, comme *La sequenza del fiore di carta*, ne faisant pas partie du classement de Jean-Claude Biette qui avait réuni plusieurs œuvres pasoliniennes sous le titre de « cycle des *Appunti* ». *Ibid.*, pp. 125-126.

⁴⁵⁶ D'ailleurs, Pasolini se sert de matériaux d'archives également dans un long-métrage comme *Des oiseaux, petits et gros*, 1965-1966), ce qui confirme une certaine autonomie du goût pour l'usage de matériaux documentaires et photographiques et les formes de l'inachèvement.

du *lendemain*. Carla Benedetti a parlé de « forme-projet⁴⁵⁷ » en référence à toutes les œuvres « *programmaticamente incompiute* » de Pasolini, à savoir celles qui font le choix de l'inachèvement en amont ou qui se montrent comme *encore* manquantes lors de leur sortie, tout en annonçant une phase successive d'aboutissement. La « forme-projet » implique trois éléments : premièrement, le matériau est toujours présent sous une *forme conceptuelle*. L'artiste explique comment le texte devrait ou pourrait être écrit et, même lorsqu'il propose au lecteur des « essais », ceux-ci sont toujours accompagnés de déclarations programmatiques ; deuxièmement, tout le matériau s'inscrit dans la *dimension du possible*, ce qui permet que dans l'œuvre coexistent des parties inconciliables et qui se relient à différents projets parmi lesquels l'artiste n'est pas censé choisir ; troisièmement, l'auteur est toujours en scène et s'adresse sans cesse à son destinataire pour parler d'une œuvre qui est en train de se faire, mais qui n'existe pas encore. Comme elle l'affirme, « la forme-projet pourrait donc être définie comme l'état intentionnel de l'œuvre⁴⁵⁸ ».

Dans tous les *Appunti* filmiques de *Pasolini*, le Tiers-Monde fait l'objet d'un questionnement à la fois esthétique et politique, y compris dans *Enquête sur la sexualité*, bien que ce film ait été tourné entièrement en Italie. Par ce documentaire, Pasolini montre en effet à quel point au moins une moitié de la péninsule, qui embrasse un territoire qui va des villages de la Sicile à la campagne de l'Italie du centre, appartient à un monde « préhistorique », mot qui pour lui, comme nous le verrons, à une acception bien spécifique. Il remet donc en question une acception strictement géographique du Tiers-Monde : cette Italie, archaïque et traditionnelle, est partie intégrante du monde aux marges de la civilisation occidentale. *Carnets de Notes pour une Orestie africaine* fait de l'inachèvement non un accident mais un véritable enjeu esthétique. En effet, ce film peut être considéré comme l'aboutissement d'une idée formelle élaborée en 1968 dans le sujet de film *Appunti per un poema sul Terzo Mondo* (« Notes pour un poème sur le Tiers-Monde »⁴⁵⁹), où Pasolini imaginait tourner quatre ou cinq épisodes chacun sur un lieu « typique du Tiers-Monde⁴⁶⁰ » en reprenant le dispositif mis en place dans *Notes pour un film sur l'Inde*. Chaque épisode devait donc se présenter, dans sa forme finie, comme un repérage pour un film à venir. Mais cette œuvre est conçue, dès le départ, comme un

⁴⁵⁷ Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino : per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 163.

⁴⁵⁸ Ibid.

⁴⁵⁹ Pier Paolo Pasolini, « Appunti per un poema sul Terzo Mondo », *Per il cinema*, vol. II, *op.cit.*, pp.2679-2686.

⁴⁶⁰ Lino Peroni, « Intervista a Pier Paolo Pasolini », *Inquadrature*, n°15-16, automne 1968, cité par Walter Siti, Franco Zabagli, « Note e notizie sui testi », *Per il cinema*, vol. II, *op.cit.*, p. 3227.

horizon purement potentiel et destiné à rester tel. Ainsi, la forme-projet, par sa tension vers les possibles, est élue comme l'espace le plus propice pour aborder les questions ouvertes relatives au Tiers-Monde. Dans *Carnets de Notes pour une Oreste africaine*, Pasolini met en œuvre ce dispositif pour affronter le problème de l'appropriation du système démocratique par les pays africains sortis de la colonisation. Comme dans « Prophétie », le problème de la dialectique du futur et du passé, convoqué par la forme-projet elle-même, est au cœur de ce projet.

En effet, dans ce film, Pasolini explore les alternatives à l'hégémonie du système néocapitaliste, désormais tout-puissant en Occident. Ses notes filmiques tentent ainsi d'imaginer les possibles modalités de conciliation d'une Afrique antique, traditionnelle, tribale, avec les solutions démocratiques qui se présentent à ce continent après la décolonisation. Le terrain esthétique à partir duquel Pasolini élabore son questionnement est l'*Orestie* d'Eschyle. Par la saga de la famille d'Agamemnon, de son épouse Clytemnestre, et de leurs enfants, Oreste et Electre, Eschyle narre en effet la naissance de la démocratie à Athènes par l'institution du premier tribunal citoyen et la transformation des Érinyes, féroces déesses de la vengeance, en Euménides, divinités protectrices du parlement athénien. Pasolini choisit une histoire mythique comme schéma et terrain d'expérimentation pour sa réflexion politique sur l'Afrique.

Cette idée structurale est questionnée au sein du film lui-même. En effet, Pasolini insère dans son *Appunto* une interview à des étudiants africains de l'université de Rome auxquels il soumet son projet. Ces derniers remettent fortement en question l'analogie entre la Grèce d'Eschyle et l'Afrique, qui leur semble simplifier la complexité historique et sociologique de leur continent qui se trouverait ainsi envisagé comme une nation unique et non comme un ensemble de pays différents avec leurs histoires particulières. Un d'entre eux critique également le mythe du « pays tribal » qu'il aperçoit derrière l'idée pasolinienne et qu'il associe à une rhétorique coloniale eurocentrique, qui a déjà été nuisible pour le continent africain. À côté de ces moments qui remettent en question l'idée d'Afrique de Pasolini et, par là, le projet lui-même, figurent des matériaux visuels pour l'hypothétique « œuvre à venir » : le cinéaste se demande quels lieux et quels acteurs pourraient figurer dans son film. Il s'agit du « moment constructif » de la création qui, dans une forme-projet, peut coexister avec le « moment dubitatif » où le principe même du projet vacille. C'est donc à travers la recherche esthétique qu'émerge le questionnement politique.

Dans la première partie du film, Pasolini constate et accepte la disparition inévitable des Érinyes au contact des institutions démocratiques. Dans la phase de

repérage, il se trouve face à la nécessité d'inventer un expédient filmique pour figurer ces présences mythiques. Il envisage ainsi d'utiliser des éléments naturels pour donner à voir ce passé archaïque, mythique et irrationnel du continent africain que ses déesses sont censées représenter : il filme une lionne blessée, puis une forêt d'arbres qui bougent dans le vent ; par là, son idée des origines mythiques de l'Afrique se concrétise dans l'image et se donne à voir comme une force irrationnelle, indomptable. Comment celle-ci pourrait donc coexister avec un système démocratique ? La voix du cinéaste, toujours en scène selon une pratique récurrente dans les *Appunti*, commente :

Les Furies de l'Orestie sont destinées à être vaincues, à disparaître. Avec elles, disparaît donc le monde des aïeux, le monde ancestral, le monde antique, et dans mon film, avec elles, une partie de l'Afrique antique est donc destinée à disparaître⁴⁶¹.

À un moment du processus de création, il explore une autre possibilité qui lui permettrait de figurer une conciliation du passé archaïque de l'Afrique avec les problématiques posées par la démocratie. Il prend en effet la décision de situer son film, non dans son présent, mais dix ans plus tôt, en 1960, l'année pendant laquelle « la plupart des États africains en très peu de temps rattrapent un retard de siècles, voire de millénaires, en rejoignant l'indépendance, la démocratie⁴⁶² ». Le film se serait appuyé alors sur une des thèses de la décennie précédente, « à savoir l'idée que l'Afrique nouvelle, l'Afrique du futur, ne peut être qu'une synthèse de l'Afrique moderne et indépendante, libre, et de l'Afrique antique⁴⁶³ ». L'*Appunto* semble alors abandonner l'idée d'une disparition irrémédiable de l'Afrique traditionnelle pour se concentrer sur la possibilité de concilier les Érinyes et les Euménides. Pasolini tâche alors de collecter des images qui pourraient représenter métaphoriquement cette synthèse. L'œil de la caméra s'attarde d'abord sur la danse rituelle des Wagogo, puis sur une fête de mariage, idée qui semble convaincre davantage le cinéaste. En effet, les premières images de cette cérémonie montrent une procession qui va jusqu'à l'habitation des époux : des femmes accomplissent des rites, incarnant un esprit traditionnel que la modernité n'a pas refoulé. Suivent des moments plus modernes, qui pourraient avoir lieu également en Occident. Le cinéaste commente :

Même ici dans ces attitudes modernes, dans cette musique moderne, on perçoit la permanence

⁴⁶¹ Notre traduction. Pier Paolo Pasolini, « Appunti per un'Orestiade africana », *Per il cinema*, vol. I, *op.cit.*, p. 1195.

⁴⁶² Notre traduction. *Ibid.*, p. 1194.

⁴⁶³ *Ibid.*

d'un ancien état d'esprit [...], transformé, comme vous le voyez, en envie de bonheur, de fête : en grâce, légèreté, insouciance, qui sont des traits très typiques de l'esprit africain⁴⁶⁴.

C'est donc dans des situations visuelles concrètes que Pasolini cherche les réponses à ses questions politiques. Dans ce film inachevé, conçu pour rester tel, le cinéaste explore grâce à la forme ouverte de l'*Appunto* la possibilité de la conciliation d'une Histoire de l'émancipation avec une histoire archaïque. Ce n'est qu'en un continent du Tiers-Monde qu'il peut se mettre en quête de cette synthèse. Mais le problème reste ouvert. Le film se conclut en effet sur ces mots :

La conclusion ultime n'existe pas. Elle est suspendue. Une nouvelle nation est née, ses problèmes sont infinis, mais les problèmes ne se règlent pas. Ils se vivent. Et la vie est lente. Le cheminement vers le futur ne connaît pas de solutions de continuité. Le travail d'un peuple ne connaît ni rhétorique, ni hésitation. Son futur est dans son anxiété de futur ; et son anxiété est une grande patience⁴⁶⁵.

La nécessité de préserver le passé se dialectise grâce à cette « anxiété de mouvement » qui met en marche, lentement, même l'origine la plus archaïque vers les terres de l'avenir. Au seuil des années soixante-dix, le problème que Pasolini se pose n'est donc plus la possibilité d'une révolution marxiste, mais celui de la possibilité d'une démocratie réelle, qui intègre un socialisme moderne et un vécu ancestral. Dans *Carnet de Notes pour une Orestie africaine* la représentation fantasmatique et révolutionnaire de « Prophétie » laisse alors place au problème insolvable de l'appropriation.

Au contraire, son roman *Pétrole*, inabouti à cause de la mort prématurée de Pasolini, mais construit consciemment sur des stratégies d'inachèvement, est une mine de récits, d'allégories, de souvenirs, de réflexions sur l'impossible dialogue entre l'Occident et le Tiers-Monde. Un des « récits cultivés », qui devait conclure la première partie du roman, raconte l'histoire de Giana, une petite-fille égyptienne qu'un Anglo-saxon, du nom de Tristram, achète pour en faire son esclave. Dans la première partie du récit, elle apparaît docile et soumise à son maître, qui l'exploite sur tous les plans, y compris sexuel : sa diligence est interprétée par l'Anglais, et par le narrateur qui emprunte son point de vue, comme une forme d'amour vis-à-vis de l'Européen. Toutefois, lorsqu'il décide de la revendre, la petite-fille révèle que son obéissance est en réalité une forme d'indifférence profonde, qui s'exprime dans un geste manqué : elle ne se retourne pas pour regarder

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ Notre traduction. *Ibid.*, p. 1196.

Tristram alors que celui-ci l'observait s'éloigner. Le contact entre les deux civilisations, symbolisé par leur rapport sexuel⁴⁶⁶, est un échec. Dans une note à ce récit Pasolini exprime un jugement ferme sur la possibilité d'« une « intégration réelle, vivante, démocratique » entre ces deux mondes en affirmant qu'elle reste une « impossibilité⁴⁶⁷ ».

À la fin de sa vie, de plus en plus désillusionné, Pasolini commence à entrevoir dans le Tiers-Monde un espace en danger, qui mérite d'être protégé avant sa disparition imminente. Si l'*Orestie* se concluait sur une possible synthèse des institutions démocratiques et des traditions ancestrales, toute une autre partie de l'œuvre pasolinien, surtout dans les années soixante-dix, ne voit la modernité que comme une force destructrice. Si aucune révolution n'est possible, si toute ouverture au système néocapitaliste implique une perte irrémédiable d'identités millénaires, la solution ultime reste celle de se barricader et de protéger les fragments de ces réalités fragiles destinées à succomber. Le *Tiers-Monde*, dans l'acception large que ce concept assume pour l'écrivain-cinéaste, ne cesse ainsi d'être la destination de sa quête désespérée. C'est aux périphéries de l'Occident qu'il pourra repérer les dernières survivances⁴⁶⁸. Il ne s'agit plus d'une résistance militante, comme celle des combattants algériens acclamés dans *La Rabbia*, mais de simples existences, innocentes et vulnérables, inconscientes de leur charge contestataire.

Pasolini s'interroge de plus en plus sur les dernières formes humaines qui échappent encore à la civilisation dominante et son attention se déplace d'un Tiers-Monde générique à de formes de vie de plus en plus marginales et difficilement rachetable par le système dominant. Dans un texte de 1970, traduit en français par « *Que faire du bon sauvage ?* », il affirme qu'« il existe un bonheur sauvage et un véritable état de bonheur sauvage ». Cet univers non-monothéiste aurait progressivement été identifié comme un monde non-digne, ce qui explique que les génocides de ces peuples (les peuples prédateurs d'Amérique latine, les Dinkas au Soudan) sont « considérés comme des événements de portée politique et humaine mineure »⁴⁶⁹ :

Saint Paul et Mahomet ont converti le monde historique paysan au monothéisme [...]. Les pauvres peuples restés à un niveau antérieur de l'évolution religieuse ont commencé à

⁴⁶⁶ Comme souvent chez Pasolini, par exemple dans *Théorème*.

⁴⁶⁷ Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, *op.cit.*, p. 189.

⁴⁶⁸ Georges Didi-Huberman reprend le concept de « survivance » à Aby Warburg, in Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, pp. 37-55.

⁴⁶⁹ Giuseppe Bertolucci, Livret du *Carnets de Notes pour une Orestie Africaine (Appunti per un'Orestiade Africana)*, traduit de l'italien par Nathalie Bouyssès, Cineteca di Bologna, Carlotta films, 2009, p. 25.

apparaître comme inférieurs, sur le plan racial [...]. Les peuples prédateurs et les paysans animistes, ou polythéistes, ont alors commencé à former « un monde inférieur »⁴⁷⁰.

Les nouveaux sujets d'intérêt de Pasolini deviennent ces nouveaux « mondes sous le monde » : les derniers. Pasolini distingue deux formes qu'ils peuvent prendre : l'isolement et le nomadisme, qui deviendront le schéma formel de ses représentations utopiques dans la demi-décennie qui va de 1970 à 1975. Au premier modèle, que nous appellerons insulaire, correspondent divers peuples, évoqués dans « Que faire du bon sauvage ? », ainsi que dans un autre texte de 1970, traduit sous le titre « En Afrique noire un vide s'installe au fil des millénaires »⁴⁷¹. Le premier est la population Dinkas :

Les Dinkas, qui vivent en communauté, ne connaissent pas l'argent (ils pratiquent le troc), ne connaissent pas les vêtements (ils se promènent nus, un collier de perles autour du cou), ne connaissent pas de Dieu unique (ils sont animistes) et sont une population heureuse. Je l'ai constaté de mes propres yeux. À présents les monothéistes les ont décimés, peut-être parce qu'ils étaient incapables de supporter cet état de bonheur « impossible à intégrer »⁴⁷².

Les Dinkas représentent pour Pasolini, un monde resté en deçà de l'Histoire et qui est sur le point de succomber entièrement dans le contact avec les religions linéaires : les musulmans, mais aussi les chrétiens, qui, comme il le précise ensuite, avaient commencé depuis longtemps à convertir les Dinkas.

Pasolini prend pour modèle non seulement des peuples, mais aussi un véritable État : la Guinée de Sékou Touré, pays « isolé comme par une sorte de sanction, dans un coin d'Afrique coincé entre l'Océan et une chaîne de montagnes sauvages » :

La Guinée est le seul État d'Afrique Occidentale (avec le Mali, apparemment sur le point de céder) à ne pas adhérer à cette espèce de Commonwealth qu'est l'Afrique Occidentale française. Ce grand rejet de la Guinée remonte au fameux « non » à De Gaulle, quelques années auparavant. Depuis lors la politique de ce pays s'est avérée d'une extraordinaire cohérence. [...] À travers l'expérience indirecte que j'en ai, la Guinée me semble le seul pays sur la bonne voie [...]. Il faut noter que la plupart des tribus africaines – paysannes et artisanales – ont, par tradition, un sens communautaire de la propriété et que les champs sont des villages gérés en commun. Ils sont donc dotés d'étranges dispositions pour une société

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁷¹ *Ibid.*, pp. 21-24.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 26.

La Guinée, géographiquement marginale par rapport au reste de l'Afrique, incarne un refus ferme à l'occidentalisation, acceptée, au contraire, par les autres pays du continent, qui passent « du jour au lendemain, d'un sommeil préhistorique à un sommeil néocapitaliste⁴⁷⁴ ». Pasolini tisse un éloge des solutions politiques choisies par le gouvernement guinéen qui lui semble être sur la voie d'un socialisme réel, rendu possible seulement par un symbolique « non » au bien-être occidental.

Parmi les peuples qui choisissent l'isolement comme une forme de résistance, figure également un exemple italien, que Pasolini met explicitement en relation avec les tribus d'Afrique : les Napolitains, dans un texte de 1971 :

Les Napolitains sont aujourd'hui une grande tribu qui, au lieu de vivre dans le désert ou dans la savane, comme les Touareg et les Beja, vit dans le ventre d'une grande ville de bord de mer. Cette tribu a décidé – en tant que telle, sans répondre de ses possibles mutations forcées – de disparaître, en refusant le nouveau pouvoir, c'est-à-dire ce que nous appelons l'histoire, ou la modernité. C'est exactement ce que font les Touareg dans le désert et les Beja dans la savane [...] : une négation fatale contre laquelle il n'y a rien à faire. Elle nous procure une profonde mélancolie, comme toutes les tragédies qui se consomment lentement ; mais aussi une profonde consolation, parce que ce refus, cette négation de l'histoire est juste, elle est sacrosainte. La vieille tribu des Napolitains, dans ses ruelles, ses petites places noires ou roses, continue, comme si de rien n'était, à faire ses propres gestes, à lancer ses propres exclamations, à faire ses propres scènes, à exercer son arrogance hâbleuse, à servir, à commander, à se lamenter, à rire, à se moquer [...] Tant que les Napolitains existeront, ils existeront, quand ils n'existeront plus, ils seront devenus *autres* (ils ne seront pas des Napolitains transformés). Les Napolitains ont décidé de disparaître en restant jusqu'au bout des Napolitains, c'est-à-dire uniques, irréductibles et incorruptibles⁴⁷⁵.

Encore une fois, Pasolini élargit les frontières de son Tiers-Monde au sud de l'Italie. Cette fois, il ne s'agit pas de la campagne mais d'une ville. L'écrivain-cinéaste se limite à observer les corps, dans leur expressivité linguistique et gestuelle, ce qui est pour lui le plus sincère des langages. La corporéité des Napolitains lui montre que cette île de résistance a choisi de ne pas abandonner un modèle de vie qui lui appartient depuis des siècles et de refuser la modernité, l'histoire et le « nouveau pouvoir » capitaliste, mots qui

⁴⁷³ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁷⁵ Pier Paolo Pasolini, « Dichiarazione del 1971 », traduit de l'italien par Davide Luglio, « Introduction » à Pier Paolo Pasolini, *Porno-Théo-Kolossal*, Paris, Éditions Mimésis, coll. « Altera », 2016, p. 25.

sont désormais des synonymes dans le discours pasolinien. Dans les années soixante-dix – bien avant la chute du mur de Berlin et de la crise irréversible des partis communistes européens – la modernité capitaliste, qui a transformé l’histoire en histoire du progrès technocratique, apparaissait déjà à Pasolini comme le nouveau « spectre » qui hante le monde entier. Au contraire, être une « tribu » signifie, dans ce contexte, faire partie d’une collectivité réelle, qui se reconnaît et vit comme telle, qui crée ses propres modèles et refuse ceux du pouvoir dominant. Choisir un mot qui renvoie à la dimension de la Préhistoire – telle qu’il l’entend – pour l’appliquer à la ville de Naples, montre toute la portée des choix linguistiques de Pasolini, fondés sans cesse sur des analogies provocatrices, qui font sens à l’intérieur de son propre discours. Appartenir à une « tribu » signifie aussi ériger métaphoriquement un rempart contre la société de consommation : opposer à cette dernière une identité autre, qui résiste malgré la violence unificatrice de l’extérieur. La « *napoletanità* » (l’« être napolitain ») n’est susceptible de subir aucune intégration : soit elle résiste telle quelle, soit elle disparaît. Nous avons donc ici une vision antithétique par rapport au discours sur l’intégration de l’*Orestie*. Naples est une capitale symbolique de résistance car elle est « irréductible ».

À côté de ce modèle *intra-muros*, on retrouve, dans les textes de Pasolini, un modèle *nomade* : les tribus de bergers qui « mues par une mystérieuse décision collective et irrévocable, se soustraient à l’histoire »⁴⁷⁶. Il porte comme exemple les Peuls et les Touareg, qu’il rapproche des Tziganes en Europe :

Un phénomène de ce genre a-t-il été scientifiquement étudié ? N’a-t-il pas son équivalent en Europe avec les tziganes ? (ces Tziganes dont personne ne se souvient qu’ils furent parmi des plus innocentes victimes de la solution finale d’Himmler, comme si aujourd’hui encore, ils étaient, à nos yeux, des hommes totalement indignes de vivre). Des phénomènes tels que celui qui a frappé les tziganes commencent à se faire communs et typiques de l’Afrique actuelle [...] ⁴⁷⁷.

Quant aux Peuls et aux Touareg, il affirme :

Les Peuls, les Touareg et les autres peuples, disséminés dans les divers États qui longent la frontière du Sahara, se sentent relativement étrangers à leurs divers États respectifs, car ils se sentent naturellement assez autonomes et fiers de leur indépendance pour accepter le fait de s’intégrer à un État différent, tant sur le plan racial qu’historique. Il existe une nation Touareg

⁴⁷⁶ Giuseppe Bertolucci, Livret du *Carnets de Notes pour une Orestie Africaine* (*Appunti per un'Orestide Africana*), op.cit., p. 24.

⁴⁷⁷ *Ibid.*

idéale, disséminée sur plusieurs États, qui se considère psychologiquement « autonome » et refuse l'intégration. Les Américains s'en chargent. Au Niger par exemple, où autour des mines d'uranium (et ailleurs, près des puits de pétrole) on assistera à des phénomènes d'intégration imposés avec tant de virulence par les circonstances que les Touareg cesseront d'être des Touareg d'un jour à l'autre⁴⁷⁸.

Bien que ces tribus montrent, comme Naples, une forme de résistance à l'assimilation, ils sont néanmoins plus faibles que le néocapitalisme, qui finira par les racheter, en détruisant leur identité.

Le modèle insulaire et le modèle nomade sont identiques dans leur contestation muette de l'assimilation néocapitaliste. Toutefois, dans le deuxième cas, le refus du pouvoir dominant se manifeste dans une autre forme : l'errance. Au choix de fermeture des peuples qui décident de se replier et renfermer sur eux-mêmes, s'oppose la liberté du mouvement qui contredit la forme figée de l'État. Le nomadisme prend un sens particulier dans le continent africain, où les frontières entre les différents pays ont été tracées de manière arbitraire par les colonisateurs, sans aucun souci des identités culturelles. À l'immobilité des modèles *intra muros* s'oppose donc un modèle dynamique et pourtant inassimilable, car il se soustrait à toute forme de centralisation. Il s'agit de la contestation la plus extrême d'un pouvoir centripète, qui aspire, dévore et unifie.

L'exemple des Tziganes, de leurs persécutions sous Hitler et leur traitement d'aujourd'hui, donne à voir leur marginalité inassimilable, et devient un modèle absolu pour Pasolini qui, dans les dernières années de sa vie, concentre sa réflexion poétique et esthétique sur toutes les formes d'humanité sous-jacentes à l'histoire et réfractaires à la modernité. Si, dans les années cinquante et soixante, il avait préféré au prolétariat de Marx le sous-prolétariat, du Tiers-Monde ou des périphéries d'Italie et d'Europe, dans les années soixante-dix, son nouveau sujet d'intérêt devient des formes sociétales encore plus éloignées du modèle dominant. Sa recherche le conduit à plonger dans les entrailles de l'Histoire jusqu'à ces réalités qui, par un hasard du temps, ou par un choix radical de résistance, échappent encore à l'assimilation du monde Occidental. Ces « mondes inférieurs » du Tiers-Monde sont pour l'écrivain-cinéaste le dernier, fragile et enfantin espace non-contaminé de la Terre. Dans les dernières années de sa vie, il transfigure ces exemples réels en autant de systèmes imaginaires qu'il édifiera comme une sorte d'abri contre la société de consommation. Les tribus communautaires et nomades lui suggèrent les formes de son utopie.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

2.2. PASOLINI/FOUCAULT : GÉOGRAPHIES AUTRES ET HÉTÉROTOPIES

Le Frioul de Pasolini est une Arcadie régionale et poétique, un paradis terrestre, aux teintes nuancées de l'élégie, qui ne devient qu'indirectement et tardivement un espace politique qui revendique son autonomie. Les *borgate* romaines sont des fragments de réalité en dehors de l'espace-temps du monde bourgeois. Le Tiers-Monde est dans un premier temps une terre de lutte, de liberté et de rédemption, puis un terrain d'investigation pour mettre au jour une possible synthèse entre Préhistoire et Histoire et, enfin, un espace de sédimentation, où il est possible de repérer les derniers remparts d'une civilisation aux seuils du progrès, sur le point de disparaître à jamais.

Néanmoins, les *borgate* et le Tiers-Monde, malgré leur caractère plus terrien, ne perdent pas la dimension fantasmatique de l'Éden frioulan. Ces lieux marginaux, ces corps pauvres, concrets et fantasmés, sont le noyau de toute l'inspiration pasolinienne : ils sont son sujet d'élection, le centre de ses préoccupations, le moteur de ses tournants existentiels, politiques et esthétiques. Derrière ces corps et devant même leur réalité physique, une « idée d'homme » :

[...] L'idée de l'homme... qui au Frioul...
ou aux Tropiques... vieux ou jeune, obéit
à qui lui dit de refaire les mêmes gestes
dans l'infinie prison de blé et d'oliviers
sous le soleil impur, ou divinement vierge,
répétant un à un les gestes de son père,
ou plutôt recréant le père sur terre,
en silence, et avec un rire de timide
scepticisme ou de renoncement face à qui
le tenterait, car dans son cœur il n'y a
pas de place pour un autre sentiment
que la Religion⁴⁷⁹.

Le travail de Pasolini ne saurait être compris qu'à condition d'accepter la double nature de ces lieux et de ces corps *idéalisés* et la manière dont *eros* et politique se rencontrent dans ces constructions. Dans un des poèmes de *Poésie en forme de Rose*, il écrit :

⁴⁷⁹ Pier Paolo Pasolini, *Poésie en forme de rose*, op.cit., pp. 311-313.

Ces corps, dans les pantalons de l'été,
Un peu usés à l'entrejambe sous les caresses distraites

De mains rudes empoussiérées... Les réunions
En sueur des adolescents mâles
Aux lisières des prés, sous les façades

Des maisons, dans les crépuscules cuisants
L'orgasme⁴⁸⁰ de la ville joyeuse,
La paix des campagnes en fleurs...⁴⁸¹

Et ensuite :

Sexe, mort, passion politique,
Ce sont les simples objets auxquels je donne
Mon cœur élégiaque...
Ma vie ne possède rien d'autre [...] ⁴⁸²

Jean Duflot a parlé à ce propos d'une « hérésie poétique »⁴⁸³. Nous nous pencherons sur le difficile mariage pasolinien entre imaginaire et politique à travers un troisième aspect : l'espace.

Une première question se pose. Est-il légitime de voir dans les « géographies pasoliniennes » des utopies ? On pourrait répondre que non, si l'on pense l'utopie comme un lieu qui n'a pas de référent dans la réalité. Une utopie est un territoire sans terre. Mais – nous l'avons vu – bien que les cités utopiques n'existent nulle part, elles ont de fait un référent : le pays de l'auteur, transformé en son contraire, pour créer une dialectique entre ce qu'il est et ce qu'il pourrait, voire devrait être. Un référent donc, mais en miroir. Elles ne donnent pas à voir un monde fantastique mais une réalité autre qui a le seul défaut de ne pas avoir trouvé de place dans le périmètre restreint de l'existant. Pour matérialiser l'altérité elles nécessitent donc un autre statut d'existence qui leur est mis à disposition par l'espace de la représentation. Si l'on peut imaginer des univers autres et leur donner forme et cohérence à travers un processus d'*ekphrasis*, cela signifie, pour reprendre le dernier paragraphe du livre de More, que l'on peut « souhaiter » les intégrer à nos cités. Les lieux autres de Pasolini partagent avec les utopies proprement dites l'idéalisation de l'ailleurs et le désir désespéré d'un monde autre, d'un anti-monde, mais ils contestent et réinventent la

⁴⁸⁰ René de Ceccatty traduit le mot du poème original « orgasmo » par « vibration ». Nous récupérons la traduction littérale, car l'euphémisme choisi par le traducteur ne nous semble pas nécessaire dans le contexte très sensuel de ce poème.

⁴⁸¹ Pier Paolo Pasolini, « La réalité », *Poésie en forme de rose, op.cit.*, p. 105.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 114.

⁴⁸³ Jean Duflot, « Les génies de Pasolini », *Le Magazine littéraire*, n°551, janvier 2015, p. 72.

réalité dans la réalité elle-même. En effet quand bien même Pasolini les choisit comme objets de la représentation ils ne cessent de s'afficher comme des fragments de réalité et ne perdent aucunement leur valeur référentielle. Pourrait-on alors considérer ces contre-espaces marginaux comme des « utopies incarnées » ?

Michel Foucault a postulé l'existence d'une forme particulière d'utopie qui serait un « emplacement avec un lieu réel » et qui se différencierait donc des utopies constituant au contraire des « emplacements sans lieu réel » :

Il y a d'abord des utopies. Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement, essentiellement irréels⁴⁸⁴.

Puisque elle appartient aux territoires de l'imagination, une utopie serait un espace dématérialisé. Les utopies ont besoin de l'irréel pour opérer leur critique du réel. Si elles ont un pouvoir d'action, c'est en passant par le miroir de la fiction. À côté de ces utopies, des utopies proprement dites, il existerait alors selon Foucault des lieux qui contrediraient le réel dans le réel lui-même :

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, *sortes d'utopies effectivement réalisées* dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois *représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient localisables*⁴⁸⁵. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies⁴⁸⁶.

Les hétérotopies effectueraient la même opération que l'utopie : *représenter, contester, inverser* le réel lui-même, mais au sein de la réalité elle-même. Elles agissent sur son même plan : ce sont des utopies incarnées.

Cette idée fascinante, que Michel Foucault développe pour la première fois dans

⁴⁸⁴ Conférence de Michel Foucault au Cercle d'études architecturales du 14 mars 1967, publiée dans Michel Foucault, « Des espaces autres », *Dits et Écrits*, IV (dir. Daniel Defert et François Ewald), texte n°360, Paris, Gallimard, 2001, p.754.

⁴⁸⁵ Nous soulignons.

⁴⁸⁶ Michel Foucault, « Des espaces autres », *Dits et Écrits*, IV, *op.cit.*, p.754.

une conférence radiophonique tenue à France Culture le 21 décembre 1966⁴⁸⁷, et qu'il reprend et modifie ensuite dans un texte recueilli dans *Dits et Écrits* (dont il n'autorise la publication qu'en 1984), est en réalité la deuxième étape d'une réflexion sur l'utopie et l'hétérotopie inaugurée dans la préface de *Les mots et les choses*. Il ne questionnait pas encore, à ce moment, l'espace social, comme il fera dans son intervention à la radio en 1966 ; il s'attardait au contraire sur le rapport entre « les mots » et « les choses » dans l'ordre discursif. Le mot « hétérotopie », notion d'anatomie pathologique « désignant en particulier la présence d'un organe ou de tissus à un endroit où ils ne devraient pas normalement se trouver⁴⁸⁸ », accède sous la plume de Foucault à un autre domaine et se charge d'une toute autre acception : il identifie un espace langagier qui déchire et ouvre le discours, en mettant en échec de l'intérieur sa nécessité de classer le réel. À ce propos, il s'appuie sur un exemple littéraire : dans l'« encyclopédie chinoise » de Borges, les animaux se divisent en : « a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et cætera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches⁴⁸⁹ ». Ce qui est contesté par « l'atlas de l'impossible » de Borges est, aux yeux de Foucault, la table d'opération de Roussel, à savoir :

Un tableau qui permet à la pensée d'opérer sur les êtres une mise en ordre, un partage en classes, un groupement nominal par quoi sont désignées leurs similitudes et leurs différences, – là où, depuis le fond des temps, le langage s'entrecroise avec l'espace⁴⁹⁰.

La segmentation de Borges est anormale : non seulement chaque catégorie répond à des critères différents, mais les animaux « inclus dans la présente classification » sont une sous-catégorie du classement lui-même. Par cette mise en abîme étrange, qui fait court-circuiter définitivement la logique de cet ordonnancement, l'encyclopédie chinoise effectue une parodie et montre les limites de toute taxinomie : elle révèle les failles de

⁴⁸⁷ Michel Foucault, *Le corps utopique* suivi de *Les hétérotopies*, Fécamp, Lignes, 2009.

⁴⁸⁸ Comme le rappelle Philippe Sabot dans son article sur les hétérotopies chez Michel Foucault, in Philippe Sabot, « Langage, société, corps. Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault », dans *Materiali foucaultiani* mf/materialifoucaultiani, 2012, I (1), p. 17-35. [Texte en ligne] URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00746742>, p. 4-5. (Dernière consultation le 17/11/2015)

⁴⁸⁹ Jorge Luis Borges, cité par Michel Foucault, « Préface », *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1994, p.5.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p.8.

toute opération classificatoire, lorsqu'elle est ontologisée jusqu'à confondre l'ordre du discours avec la réalité des « choses ».

Si l'utopie est « un discours sur un ordre autre », comme l'affirme Philippe Sabot, l'hétérotopie est donc « l'autre du discours ». La réflexion sur hétérotopie et utopie de Foucault arrive donc à opposer ces deux formes du langage :

Les utopies consolent : c'est que si elles n'ont pas de lieu réel, elles s'épanouissent pourtant dans un espace merveilleux et lisse ; elles ouvrent des cités aux vastes avenues, des jardins bien plantés, des pays faciles, même si leur accès est chimérique. Les hétérotopies inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe » [...]. C'est pourquoi les utopies permettent les fables et les discours : elles sont dans le droit fil du langage, dans la dimension fondamentale de la fabula ; les hétérotopies (comme on en trouve si fréquemment chez Borges) dessèchent le propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire ; elles dénouent les mythes et frappent de stérilité le lyrisme des phrases.⁴⁹¹

L'utopie produirait donc un tableau rassurant et « lisse », facile d'accès. L'hétérotopie au contraire, en minant les fondements mêmes du discours, aurait un pouvoir de remise en cause et de démythification, qui serait étranger à l'utopie.

Avant la conférence sur les espaces autres, Foucault s'interroge donc déjà sur l'hétérotopie comme forme d'infraction à l'ordre. Ensuite, toutefois, le philosophe se penche sur la question spatiale qui s'autonomise par rapport au discours sur le langage. Comme le remarque Philippe Sabot, « la question n'est plus celle des différents modes d'être du langage (avec, à l'horizon, l'opposition entre « discours » et « littérature »), mais celle des modes d'être de l'espace environnant, de la composition structurale de différents emplacements strictement localisés, donc de différentes manières d'être dans l'espace ou de se représenter cet espace vécu »⁴⁹². La conférence radiophonique, ainsi que le texte que Foucault en tire en 1967, font émerger, de manière précoce, des problématiques qui caractériseront ses questionnements successifs. Il s'agit d'une réflexion qui, tout en étant quelque peu inachevée, franchit un cap. Comme l'affirme François Boullant, Michel Foucault est « encore pris dans une perspective largement redevable au structuralisme et, plus lointainement, à l'approche phénoménologique, mais avec les hétérotopies, l'espace

⁴⁹¹ *Ibid.*, p.9-10.

⁴⁹² Philippe Sabot, « Langage, société, corps. Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault », *op.cit.*, p. 7.

n'est plus immatériel, il commence à avoir une consistance, une épaisseur propre, même s'il reste pris encore dans une mouvance assez nettement structuraliste »⁴⁹³.

Bien que la réflexion foucauldienne sur les hétérotopies soit donc moins un point d'arrivée qu'un point de départ, elle constitue une méthodologie extrêmement riche dans notre interrogation sur les espaces autres. Si Michel Foucault s'est intéressé à plusieurs reprises à Pasolini⁴⁹⁴, il n'y a pas de traces du philosophe et historien français dans les écrits du cinéaste. Il existe toutefois des points de contact importants entre les deux, concernant notamment l'attention qu'ils portent à la manière dont les pouvoirs conditionnent les comportements humains. Il apparaît que la question de l'hétérotopie gagne à être mise en relation avec l'imaginaire d'une spatialité autre qui envahit l'œuvre de l'écrivain-cinéaste. Nous essayerons alors de rapprocher l'hétérotopie foucauldienne de la réflexion pasolinienne pour essayer de définir le caractère des utopies incarnées que Pasolini entrevoit dans la réalité et qu'il tâche de nous donner à voir par ses écrits et son cinéma.

2.2.1. RÉALITÉ ET IRRÉALITÉ

Le travail sur les lieux autres de Pasolini et la réflexion de Foucault sur les hétérotopies et les utopies émanent du même intérêt pour des espaces, idéaux en quelque sorte, mais ancrés dans la réalité et capables de s'ouvrir à une altérité sans quitter le terrain de la vie. À ce premier point commun, qui consiste à rechercher des infractions utopiques dans le *continuum* de la réalité, correspond une première différence. L'espace, tel que le conçoit Foucault est complexe et composite. Il intègre des zones claires et des zones sombres, des reliefs et des creux :

On ne vit pas dans un espace neutre et blanc ; on ne vit pas, on ne meurt pas, on n'aime pas dans le rectangle d'une feuille de papier. On vit, on meurt, on aime dans un espace quadrillé, découpé, bariolé, avec des zones claires et sombres, des différences de niveaux, des marches d'escalier, des creux, des bosses, des régions dures et d'autres friables, pénétrables, poreuses⁴⁹⁵.

⁴⁹³ François Boullant, Michel Foucault penseur de l'espace, 2003, [texte en ligne] ; URL : <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/Macherey20022003/Boullant.html> (Dernière consultation le 17/11/2016)

⁴⁹⁴ Foucault consacre à Pasolini un article sur *Comizi d'amore*, « Les matins gris de la tolérance », *Le Monde*, n°9998, 23 mars 1977, p.24, publié dans Michel Foucault, *Dits et écrits*, III, Paris, Gallimard, 2001.

⁴⁹⁵ Michel Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles éd. Lignes, 2009,

L'espace de Foucault n'est jamais stable, binaire, définitif : il est au contraire changeant et discontinu, bouillonnant de singularités. Au contraire, Pasolini semble opposer à la multiplicité et à la nuance de l'espace foucauldien, un territoire essentiellement dichotomique, dans lequel il distingue la « réalité » de l'« irréalité ». Ce sont deux mots qu'il utilise sans les théoriser et qui reposent sur l'un de ses nombreux renversements provocateurs. Voici un exemple tiré du traitement de *La Rabbia* :

La Rabbia est un acte d'indignation contre l'irréalité du monde bourgeois et ce qui en découle : son irresponsabilité historique. Pour donner un document de la présence d'un monde qui, au contraire du monde bourgeois possède profondément la réalité. La réalité c'est à dire un vrai amour pour la tradition que seule la révolution peut donner⁴⁹⁶.

C'est le conflit entre « réalité » et « irréalité » qui intéresse le cinéaste, et ceci pendant quasiment tout son œuvre. Bien que ces termes apparaissent ici moins spatialisés qu'abstraits et théoriques, nous avons vu à quel point la géographie joue un rôle crucial dans leur identification. Il ne s'agit pas de considérations occasionnelles : tout son œuvre se focalise sur ce découpage dichotomique de l'espace, qui reprend, réinvente et cartographie la théorie de la lutte des classes de Marx. Non seulement dans son discours mais aussi à travers ses œuvres, Pasolini distingue, trace et donne à voir les emplacements de la « réalité » et de l'« irréalité ». Cette dernière correspond à l'« espace bourgeois », à ses villes, à ses quartiers, à ses sites spécifiques. Comme nous l'avons vu⁴⁹⁷, il n'a aucune réticence à identifier la ville de Milan avec « l'irréalité du monde bourgeois ». Dans le scénario *Porno-Théo-Kolossal*, Milan sera en effet transposée dans la terrible ville de Gomorrhe qui institutionnalise la violence et la persécution de la différence. Au contraire, la ville populaire de Naples, dans laquelle il voit un îlot de « réalité » deviendra, dans le *Décameron*, une véritable cité utopique⁴⁹⁸. Comme nous le montrerons, ses propos s'incarnent, se transforment et s'animent ainsi dans l'espace de la représentation.

L'« irréalité » est condamnée car elle s'oppose ontologiquement à la « réalité », comprise comme profondeur diachronique du réel. En renonçant à la « tradition »,

pp. 23-24.

⁴⁹⁶ Traduction d'Hervé Joubert-Laurencin, *Portrait d'un poète en cinéaste*, op.cit., p. 144. Pour le texte en italien : Pier Paolo Pasolini, *La rabbia, trattamento*, in *Per il cinema*, vol.I, op.cit., p. 410.

⁴⁹⁷ Nous nous référons en particulier à l'article « Milano e Napoli », Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999.

⁴⁹⁸ Voir notre thèse : 4.2..

l'irréalité serait une sorte de présent éternel déconnecté de son passé et sans la perspective d'un avenir. Nous retrouvons cette opposition dans un poème de la même époque, intégré au recueil *Poésie en forme de rose*, qui s'intitule *La réalité*. Pasolini interroge ici sa diversité en tant qu'homme et artiste, en faisant allusion à la persécution judiciaire qu'il était en train de subir après la sortie de *La Ricotta*, puis il exhorte :

Ah Noirs, Juifs, pauvres bandes
D'êtres marqués et différents, nés de ventres
Innocents, [...]

Haissez ! déchirez le monde des hommes bien nés !
Seule une mer de sang peut sauver
Le monde, de ses rêves bourgeois destinés

À en faire un lieu de plus en plus irréel !
Seule une révolution qui massacre
Ces morts, peut en profaner le mal ! [...]

Ce n'est qu'après avoir dit ou hurlé cela, que mon destin
Pourra se libérer : et commencer
Mon discours sur la réalité⁴⁹⁹.

Revient ici la question de la Révolution, ou « Révolte réactionnaire », comme il la définit plus haut dans ce poème. Cette dernière ne peut être déchaînée que par « une humanité bannie » : les victimes de tout racisme, dans lesquelles Pasolini, persécuté pour homosexualité, aperçoit des alter ego. Cette humanité, qui dans *Prophétie* semait « le germe de l'histoire antique », incarne donc la « réalité », contre l' « irréalité » de « *tous les hommes*, sans distinction, tous les *normaux*, dont est faite cette vie ». Il les définit aussi comme une « communauté passive ». L'irréalité est donc également la « normalité », dont il parlait dans le traitement de *La Rabbia* : une normalité normative, qui ne laisse aucune place à l'altérité et qui préconise une adéquation passive à cette superficie codée, sans réalité. L'espace qui l'incarne en absorbe le caractère.

Un texte de '68 permet de mettre au jour un autre aspect du binôme « réalité »-« irréalité ». Pasolini y analyse les transformations de la figure de l'intellectuel lors du dernier siècle. Les nouveaux « ménagers de l'industrie culturelle » ont récemment pris la place de l'ancien intellectuel « humaniste », « essentiellement d'origine paysanne, provinciale, pré-industrielle », auquel peuvent être assimilés des hommes, comme le secrétaire du parti communiste italien Togliatti, qui, tout en tant des figures « pragmatiques », restent pourtant des « hommes de culture ». Au contraire, les nouveaux intellectuels

⁴⁹⁹ Pier Paolo Pasolini, *Poésie en forme de rose*, op.cit., p.135.

appartiennent à une nouvelle qualité d'intellectuel : l'intellectuel que ni Tchekhov ni Lénine n'ont connu, qui n'est plus humaniste, ni, je dirais, humain : c'est le phénomène typique d'une civilisation technique, qui est en train de transformer la culture en marchandise. L'industrie culturelle ne peut être dirigée que par quelqu'un qui est en dehors de ce qui, historiquement, est encore pour nous la culture⁵⁰⁰.

Et plus bas :

La brutalité de l'industrie culturelle ne déforme pas seulement des valeurs littéraires, mais elle arrive à déformer les consciences et à détériorer l'humanité. En aucune manière nous [les hommes de lettres et les intellectuels] ne sommes des guides spirituels. Nous nous sommes abaissés au rang de bouffons : non de cour (où au moins il y avait l'alternative de la pauvreté et de la réalité), mais du néo-capitalisme (dans lequel l'autre est constitué par le consommateur moyen et l'irréalité)⁵⁰¹.

L'« irréalité » est l'espace-temps de la mort de l'ancienne littérature, de l'homme et de l'engagement moral et politique. L'intellectuel organique de Gramsci, qui prend part à la vie de la *civitas* et qui a des fonctions d'« organisation » et de « connexion »⁵⁰², est désormais voué à l'échec. À sa place, il reste un « bouffon » : un ménestrel dont le rôle est essentiellement de divertir (l'*entertainment* américain), et qui est instrumentalisé par l'industrie culturelle. L'irréalité est donc aussi la situation historique de ce nouveau lettré-bouffon : la conjoncture économique et culturelle des années soixante est responsable de la mort de l'intellectuel gramscien ainsi que le présent hostile auquel doit faire face l'intellectuel « déchu », de plus en plus dépourvu de toute mission sociale. Cette position se radicalise dans les années soixante-dix, lorsque Pasolini précise que la classe qu'il dénonce n'est plus la bourgeoisie traditionnelle, mais un nouveau sujet social et culturel, une sorte de « nouvelle bourgeoisie » :

Le « mode de production » a changé (énorme quantité de biens superflus, fonction hédoniste).
Mais la production ne produit pas seulement de la marchandise : elle produit en même temps

⁵⁰⁰ Notre traduction. « Appartengono a una nuova qualità di intellettuale: l'intellettuale che né Cechov né Lenin hanno conosciuto, non più umanista, direi non più umano: tipico fenomeno di una civiltà tecnica, che sta mercificando la cultura. Insomma, l'industria culturale può essere diretta soltanto da chi è fuori da quella che ancora è per noi storicamente la cultura », in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, *op.cit.*, p.140.

⁵⁰¹ « Insomma, la brutalità dell'industria culturale non deforma solo dei valori letterari, ma giunge a deformare le coscienze e a deteriorare l'umanità. Altro che guide spirituali. Ci siamo ridotti, ancora una volta, al grado di buffoni: non di corte (dove almeno c'era l'alternativa dell'altro, cioè della povertà e della realtà) ma del neo capitalismo (in cui l'altro è costituito dal consumatore medio e dall'irrealità) », in *ibid.*

⁵⁰² Antonio Gramsci, *Cahiers de prison* (4, XIII, 49), *op.cit.*

des rapports sociaux, de l'humanité. Le « nouveau mode de production » a donc produit une nouvelle humanité, c'est-à-dire « une nouvelle culture », en modifiant anthropologiquement l'homme (en l'occurrence l'homme italien). Cette « nouvelle culture » a cyniquement détruit (génocide) les cultures précédentes : depuis la culture bourgeoise traditionnelle jusqu'aux différentes cultures particularistes et pluralistes populaires. Aux modèles et aux valeurs détruites, elle substitue des modèles et des valeurs à elle (encore non définis et non dénommés) : ceux d'une nouvelle espèce de bourgeoisie⁵⁰³.

Que l'« irréalité » soit associée à cette « nouvelle bourgeoisie » ou à l'ancienne, la dichotomie « réalité »-« irréalité » structure la vision de l'espace social de Pasolini. Mis à part quelques rares tentatives de synthèse dialectique, elle ne cesse de constituer une opposition insurmontable. En découle une vision de l'espace comme une étendue de plus en plus monopolisée par la normalité de l'« irréalité » bourgeoise, destinée à devenir absolue, comme il l'affirme dans ses derniers textes :

Paysans et ouvriers sont « ailleurs », même s'ils habitent encore matériellement ici. Les bidonvilles ont presque totalement disparu (Dieu merci, bien sûr). Ce qui au contraire a énormément proliféré, ce sont les « cités » d'immeubles populaires. On ne peut plus parler d'un amalgame entre celles-ci et le monde ancien ou paysan. Les ordures constituent un épouvantable corps étranger : les ruisseaux et les canaux ont un aspect terrifiant. Le droit des pauvres à une existence meilleure trouve ainsi une contrepartie qui a fini par la détériorer. Le futur est imminent et apocalyptique. Les fils sont soustraits à la ressemblance avec leurs pères, et projetés vers un futur qui, tout en gardant les problèmes et la misère du présent ne peut qu'être qualitativement tout à fait différent. La révolution, il n'en est même pas question, et d'autant moins, d'ailleurs qu'on en parle de plus en plus frénétiquement (une frénésie que les fils d'ouvriers ont apprise, d'une manière humiliante, par les fils des bourgeois). La distance du passé et l'absence d'un rapport (ne serait-ce qu'idéal et politique) avec le futur sont radicales⁵⁰⁴.

⁵⁰³ Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes : petit traité pédagogique*, traduit par Anna Rocchi Pullberg, Seuil, 2000, p. 218. En italien : « È cambiato il “modo di produzione” (enorme quantità, beni superflui, funzione edonistica). Ma la produzione non produce solo merce, produce insieme rapporti sociali, umanità. Il “nuovo modo di produzione” ha prodotto, dunque, una nuova umanità, ossia una “nuova cultura”: modificando antropologicamente l'uomo (nella fattispecie l'italiano). Tale “nuova cultura” ha distrutto cinicamente (genocidio) le culture precedenti: da quella tradizionale borghese, alle varie culture particolaristiche e pluralistiche popolari. Ai modelli e ai valori distrutti essa sostituisce modelli e valori propri (non ancora definiti e nominati): che sono quelli di una nuova specie di borghesia ».

⁵⁰⁴ Pier Paolo Pasolin, *Lettres luthériennes*, *op.cit.*, p.56. « Contadini e operai sono “altrove”, anche se materialmente abitano ancora qui. Le bidonvilles (grazie a Dio, certamente) san quasi sparite. Sono invece enormemente cresciuti i “centri” di palazzoni. Di un loro amalgama col mondo antico o contadino non si può parlare più. Le immondizie sono uno spaventoso corpo estraneo. I fiumiciattoli e i canali sono terrificanti. Il diritto dei poveri a un'esistenza migliore ha una contropartita che ha finito col degradarla. Il futuro è imminente e apocalittico. I figli sono strappati alla somiglianza coi padri e proiettati verso un domani che, pur conservando i problemi e la miseria dell'oggi, non può che esserne qualitativamente del tutto diverso. Di

L'« irréalité » se propage de plus en plus et touche au « monde ancien ou paysan » en le faisant mourir lentement. Cette étendue accablante est toutefois encore étoilée de fragments de « réalité » : dans cet espace uniforme mondial apparaissent des *hiatus* hétérotopiques.

Tous les lieux autres, ces lieux de l'« ailleurs », partagent une unité ontologique qui les oppose à l'espace environnant. La différence principale entre « réalité » et « irréalité » est l'épaisseur historique de la première face à l'inconsistance de la deuxième, dépourvue de passé et d'avenir. C'est pourquoi cette dernière est souvent définie par Pasolini comme « une nouvelle Préhistoire⁵⁰⁵ », antithétique à « l'ancienne Préhistoire du bon sauvage ». Les « hétérotopies » de l'écrivain-cinéaste sont donc des infractions dans un espace géographique, culturel et politique, de plus en plus uniforme.

Si les hétérotopies de Foucault et de Pasolini ont en commun d'isoler dans le continuum de la normalité des espaces qui se soustraient aux logiques dominantes, leur manière de concevoir ces contre-espaces présente des nombreuses différences, qu'on peut faire ressortir en analysant le discours pasolinien à partir des six principes de l'hétérotopologie, moins dans l'objectif de les superposer que de cerner la singularité de l'imaginaire spatial de l'écrivain-cinéaste au prisme des outils mis à disposition par Foucault.

2.2.2. LES PRINCIPES DE L'HÉTÉROTOPOLOGIE DE FOUCAULT

Si dans la conférence radiophonique de 1966 le philosophe définit l'hétérotopologie comme « une science des lieux autres », il atténue son propos dans le texte qu'il propose devant le Cercle d'études architecturales. Il évitera en effet de parler de l'hétérotopologie comme d'une science (« parce que c'est un mot qui est trop galvaudé maintenant⁵⁰⁶ »). Il préférera la présenter plutôt comme une « description systématique⁵⁰⁷ ». Avant de nous

rivoluzione non se ne parla nemmeno; e tanto meno quanto più se ne parla freneticamente (una frenesia che i figli degli operai hanno imparato in un modo umiliante dai figli dei borghesi). Il distacco dal passato e la mancanza di rapporto (sia pur ideale e poetico) col futuro sono radicali. »

⁵⁰⁵ « C'est justement / en même temps que le Baroque du Néocapitalisme / que commence la Nouvelle Préhistoire », in Pier Paolo Pasolini, *Poésie en forme de rose*, op.cit., p. 227.

⁵⁰⁶ Michel Foucault, « Des espaces autres », *Dits et Écrits*, IV, op.cit., p. 754.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

concentrer sur les principes qui définissent l'hétérotopologie, il convient de situer les spécificités principales qui différencient l'approche de Pasolini de celle de Foucault.

L'auteur de *Surveiller et punir* adopte une perspective très éloignée du marxisme de Pasolini et des marxismes en général. La problématique de la lutte de classe, qui se traduit tout au long de la réflexion pasolinienne dans la polarité réalité-irréalité, la vision téléologique du devenir et, enfin, une définition unitaire des acteurs politiques (la bourgeoisie, le prolétariat), comme l'observe Judith Revel, « ne peuvent correspondre au projet foucauldien d'un devenir sans *telos* et d'une subjectivité dont tout l'enjeu est, au contraire, de comprendre comment elle se construit à partir de singularités disparates »⁵⁰⁸.

Si Foucault et Pasolini peuvent être considérés tous deux comme matérialistes, ils le sont de deux manières bien différentes. Stéphane Legrand a ainsi résumé la démarche de Foucault :

Foucault est un penseur (c'est-à-dire s'efforce d'être un penseur) matérialiste, par quoi nous entendrons un penseur qui, pour reprendre l'une de ses boutades significatives, « nie la réalité ». Mais nier la réalité, ce n'est sans doute pas tant ici lui appartenir tout en s'opposant à elle pour la transformer, que refuser de poser dans la théorie des formes substantielles et des « choses » stables et identiques à elles-mêmes, pour privilégier l'analyse des fonctionnements et des conditions de fonctionnement comme premiers par rapport à l'identification et à l'authentification de *ce qui fonctionne* en tant que « choses »⁵⁰⁹.

Si Foucault s'intéresse à la structure, à l'histoire, aux fonctionnements des hétérotopies, Pasolini, tout en s'appropriant la théorie marxiste de la lutte des classes, a souvent des conclusions idéalistes. Un exemple est sa substantialisation du pouvoir, qu'il analyse moins dans son « fonctionnement » ou dans ses « conditions de fonctionnement » que comme s'il s'agissait d'une entité déterminée, voire un individu en chair et en os. Lorsqu'il affirme par exemple que le pouvoir hédoniste de la société de consommation « veut » et qu'il « décide », il en fait une entité et, de surcroît, humanisée. Pasolini reste donc ancré dans une vision juridique du pouvoir fondée sur les concepts de loi, de souverain, de la règle et de la prohibition contre laquelle Foucault nous met en garde. Comme ce dernier l'affirme dans l'article « Les Mailles du pouvoir », à son avis il faut au contraire se débarrasser de cette conception « si nous voulons procéder à une analyse non plus de la représentation

⁵⁰⁸ Judith Revel, *Foucault, une pensée du discontinu*, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « les Mille et une nuits », 2010, p. 245.

⁵⁰⁹ Stéphane Legrand, *Foucault et la norme*, Paris, PUF, 2007, p. 2.

mais du fonctionnement réel du pouvoir »⁵¹⁰. Une différence fondamentale oppose donc Foucault et Pasolini : d'un côté, une analyse systématique de l'espace – entendu comme un ensemble de relations – et une étude de ses transformations pour réfléchir à l'action des pouvoirs ; de l'autre côté, un regard empirique qui, tout en tombant souvent dans le piège de la réification du pouvoir et en épousant une dichotomie parfois simpliste entre classes, arrive néanmoins à saisir, comme l'affirme Piergiorgio Bellocchio, « des phénomènes qui avaient échappé aux sociologues et en général aux spécialistes, avec leurs outils corrects et les procédures mises au jour⁵¹¹ ». Ceci est en grande partie dû à son observation microscopique des corps et des paysages qui signifient mieux que toute analyse rigoureuse les transformations de son temps.

La représentation du pouvoir, que Foucault propose de remplacer par l'analyse de ses fonctionnements réels, est chez Pasolini un outil pour donner à voir ces mêmes fonctionnements et certaines logiques de domination et de normalisation. En tant qu'artiste, tout en s'appuyant sur des catégories sociologiques (sous-prolétaire, bourgeois), il les transforme, aussi bien dans ses textes que dans son cinéma, en concepts poétiques : il les personnifie, les singularise, les transfigure, il imprime sur elles son vécu et son expérience. Le matérialisme hybride de Pasolini relève moins d'une véritable prise de position philosophique que d'une pratique de métaphorisation qui sert son imagination d'artiste pour se figurer et pour penser une situation historique. L'image a dans son système de réflexion une priorité logique. C'est en effet par le biais d'une transposition figurale – littéraire ou cinématographique – qu'il arrive à matérialiser, à sa manière, une critique des dispositifs de pouvoir et une valorisation des résistances.

Malgré ces différences essentielles, la réflexion sur les espaces autres de Foucault, « tout à la fois rigoureuse et rêveuse, méthodique et erratique⁵¹² », se prête particulièrement à une mise en perspective avec Pasolini. La fascination pour les lieux autres et la forte tension imaginative de cette prose nous amènent dans un terrain propice pour une étude comme la nôtre, qui s'intéresse moins aux doctrines politiques tout court qu'aux rapports entre la composante politique de la réflexion pasolinienne et sa transfiguration dans la représentation esthétique. Les six principes que Foucault énonce nous fournissent donc une

⁵¹⁰ Michel Foucault, « Les mailles du pouvoir », *Dits et Écrits*, vol.IV, *op.cit.*, texte n°297, p. 186.

⁵¹¹ Notre traduction. « Pasolini ha saputo cogliere tempestivamente e guardare in profondità fenomeni che erano sfuggiti ai sociologi e agli specialisti in generale, con i loro corretti strumenti e le procedure aggiornate. E anche qui, quanta intelligenza nell'impiego del poco che sapeva, magari pescato in una conversazione; nella frettolosa lettura di un giornale ». Piergiorgio Bellocchio, « Disperatamente italiano », in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, éd. Walter Siti et Silvia De Laude, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1999, p.XXIX.

⁵¹² François Boullant, *Michel Foucault penseur de l'espace*, *op.cit.*, p.27.

clef d'accès extrêmement féconde aux hétérotopies pasoliniennes, et nous éclairent sur leurs analogies et leurs différences.

2.2.2.1. Hétérotopie et société

Le premier principe de l'hétérotopologie est le suivant : chaque société construit ses hétérotopies, qui peuvent prendre les formes les plus diverses. On aurait là « une constante de tout groupe humain »⁵¹³. Les hétérotopies de Foucault sont donc sociétales, à savoir produites par une société, et inscrites dans l'espace géographique occupé par cette dernière. Au contraire, pour Pasolini il existe des sociétés en-soi « hétérotopiques », qui constituent des contre-espaces vis à vis de l'irréalité bourgeoise. Ce sont des espaces *culturels*, habités par des groupes humains qui incarnent une culture spécifique et qui survivent là où le pouvoir centripète n'a pas encore imposé son hégémonie.

En outre, les hétérotopies pasoliniennes ne découlent en aucune manière de l'espace bourgeois. Au contraire, il n'y a aucune continuité entre les uns et les autres : ces espaces ne renversent pas les règles d'une société, mais les règles de la société dominante : l'univers esthétique et politique pasolinien est composé essentiellement d'un monde normalisant bourgeois et d'un monde sous le monde prolétaire et sous-prolétaire, porteur, par opposition, d'un caractère contestataire voire révolutionnaire. Aux coins infimes de l'irréalité ou, parfois, au centre de celle-ci, ces nœuds d'altérité définissent une sorte de maille tendue en dessous du *continuum* normalisant, comme si le progrès était passé sur eux sans les aspirer dans son tourbillon aveugle. Nous pouvons parler dans ce sens d'espaces *sub-historiques*, souterrains à la modernité, espaces qui ont résisté à la société bourgeoise.

Selon Foucault, on peut identifier deux types d'hétérotopies : les sociétés dites primitives produisent des « hétérotopies de crise », à savoir « des lieux privilégiés, ou sacrés ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise » (les adolescents, les femmes à l'époque des règles, les femmes en couches, les vieillards, etc.)⁵¹⁴. Ces espaces sont de plus en plus remplacés par ce que Foucault appelle des « hétérotopies de déviation » et que

⁵¹³ Michel Foucault, « Des espaces autres », in *Dits et écrits*, vol.IV, *op.cit.*, p. 755.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 756-757.

tout groupe humain crée pour « les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée » (les cliniques psychiatriques, les prisons)⁵¹⁵.

Les *borgate* romaines correspondent tout à fait à cette dernière catégorie. En effet, comme nous l'avons vu, Mussolini décida de purifier la capitale des immigrés et des sous-prolétaires qui vivaient dans des bidonvilles et auxquelles il attribuait dans sa propagande une vie et des comportements immoraux. Ces espaces ont donc été voulus, conçus et réalisés afin d'isoler ces individus considérés comme déviants et de les déporter dans des lieux périphériques, là où non seulement ils ne pouvaient pas nuire pas à l'image de la Rome fasciste mais aussi pouvaient être plus facilement contrôlés et surveillés. Cependant, bien que Pasolini connaissait l'histoire des *borgate* et dénonçait leur misère, il retrouve en elles un espace de liberté affranchi de l'oppression et de la normalisation de la morale bourgeoise, comme il l'affirme dans ce passage :

[La morale d'Accattone] ne repose pas sur l'amour comme pour les chrétiens, mais sur l'honneur, comme pour les stoïciens. L'honneur est strictement personnel et le jugement sur l'honneur d'autrui est de type social, non moralisateur. Donc il n'opprime pas⁵¹⁶.

Selon Pasolini, tout en ressemblant à des camps de concentration dans leur structure et en relevant de la décision fasciste d'enfermer une minorité déviante, les *borgate* finissent, malgré leur projet initial, par mettre à l'abri une catégorie de personnes qui aurait autrement été absorbée par le modèle dominant bourgeois, comme cela leur arrivera ensuite à partir des années soixante-dix. Leur isolement et leur relative uniformité auraient en effet permis à ces fragments de « réalité » de conserver un mode de vie les définissant depuis des siècles et une culture qu'ils vivent « réellement » et qui conteste radicalement les normes de l'« irréalité ».

Il faut observer également que les hétérotopies pasoliniennes, tout en étant géographiquement déterminées, sont surtout des *espaces anthropomorphes* : les individus animent l'étendue spatiale, en soi neutre, la définissent et lui confèrent les caractères de leur corporéité. L'espace change de connotation en fonction des corps qui l'habitent. Dans un texte des *Lettres luthériennes* il décrit et se positionne ainsi par rapport aux banlieues italiennes des années cinquante et du début des années soixante :

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 757.

⁵¹⁶ Notre traduction. « La sua morale (di Accattone) non si basa cristianamente sull'amore, ma sull' onore, stoicamente. L'onore è strettamente personale e il giudizio sull'onore altrui è di tipo sociale, non moralistico. Perciò non opprime. », « Roma e Milano », *Scritti sulla politica e sulla società*, op.cit., p. 742-743.

L'urbanisme est encore paysan. Le monde ouvrier est physiquement paysan, et sa tradition anthropologique récente n'est pas transgressive. Le paysage peut contenir cette nouvelle forme de vie (bidonvilles, masures, immeubles populaires) parce que son esprit est identique à celui des villages et des bicoques dans les champs. La révolution ouvrière est justement empreinte de cet « esprit »⁵¹⁷.

Si selon la phénoménologie de Merleau-Ponty, reprise par Michel de Certeau⁵¹⁸, l'étendue n'existe que si animée par le pas du marcheur, de manière en quelque sorte analogue, aux yeux de Pasolini, l'espace lui-même est habité par un « esprit » qui lui est insufflé par les modes de vie de ses habitants et leur regard sur le monde. Selon l'artiste une différence radicale sépare les espaces populaires (sous-prolétaires, paysans et ouvriers) et les espaces bourgeois. Il s'agit d'une distance physique, voire, pour reprendre un mot dont il se sert souvent, « raciale ». En accordant une priorité absolue au langage, à l'expressivité et aux transformations du corps, il revendique par ce choix lexical fort une perspective qui est moins philosophique et historique que sensuelle et affective. Dans ce sens, les sous-prolétaires (mais aussi, selon cette analogie courante dans les textes de Pasolini, les paysans et les ouvriers, au moins jusqu'à la moitié des années soixante) donnent à voir dans et par leur corps l'intériorisation d'un horizon culturel autonome. Les valeurs pénètrent le corps et s'expriment dans le comportement et dans l'expressivité du langage :

Ce qui m'attire dans le sous-prolétariat est son visage qui est propre (tandis que celui du bourgeois est sale) ; car il est innocent (tandis que celui du bourgeois est coupable), car il est pur (tandis que celui du bourgeois est vulgaire) ; car il est religieux (tandis que celui du bourgeois est hypocrite), car il est fou (tandis que celui du bourgeois est prudent), car il est sensuel (tandis que celui du bourgeois est froid), car il est enfantin (tandis que celui du bourgeois est adulte), car il est immédiat (tandis que celui du bourgeois est prévoyant), car il est gentil (tandis que celui du bourgeois est insolent), car il est sans défense (tandis que celui du bourgeois est digne), car il est confiant (tandis que celui du bourgeois est dur), car il est tendre (tandis que celui du bourgeois est ironique), car il est dangereux (tandis que celui du bourgeois est mou), car il est féroce (tandis que celui du bourgeois fait chanter), car il est coloré (tandis que celui du bourgeois est blanc)⁵¹⁹.

⁵¹⁷ « L'urbanesimo è ancora contadino. Il mondo operaio è fisicamente contadino: e la sua tradizione antropologica recente non è trasgressiva. Il paesaggio può contenere questa nuova forma di vita (bidonvilles, casupole, palazzoni) perché il suo spirito è identico a quello dei villaggi, dei casolari. E, appunto, la rivoluzione operaia ha questo "spirito" », in Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes*, op.cit., p. 56.

⁵¹⁸ Michel de Certeau, « Le Parler des pas perdus », in *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990.

⁵¹⁹ Notre traduction. Pier Paolo Pasolini, « Sottoproletariato » in « Quasi un testamento », *Saggi sulla politica e sulla società*, op.cit., p. 868.

Cet imaginaire du sous-prolétaire se reflète donc dans l'espace physique qu'il anime par sa présence.

Enfin, les hétérotopies pasoliniennes sont aussi et surtout, des *espaces en danger*. Si les hétérotopies pasoliniennes ne découlent pas des autres topies, ces dernières peuvent les contaminer jusqu'à les faire disparaître. Deux exemples sont les villes d'Orte et Sana que Pasolini porte comme exemple dans *La forme de la ville*. Ce constat nous amène au deuxième principe de l'hétérotopologie.

2.2.2.2. Hétérotopie et devenir

« Au cours de son histoire, toute société peut parfaitement résorber et faire disparaître une hétérotopie qu'elle avait constituée auparavant, ou encore en organiser qui n'existaient pas encore »⁵²⁰. Foucault s'attarde sur l'exemple des maisons de prostitution, que la plupart des pays d'Europe a essayé de fermer après la seconde guerre mondiale, et des cimetières, qui ont changé plusieurs fois de fonction dans la civilisation occidentale. Pour Pasolini, au contraire, la disparition de ses hétérotopies – qui, comme nous l'avons vu à la différence de celles de Foucault, sont culturelles, anthropomorphes, sub-historiques, fragiles –, représente une catastrophe irréparable. La disparition des « mondes sous le monde » marque la fin de l'Histoire et la mort de l'homme. Si le concept de mort de l'homme est souvent associé au nom de Foucault, les deux perspectives sont toutefois extrêmement différentes. Philippe Sabot résume très bien dans quel horizon il faut interpréter la mort de l'homme foucauldienne :

Dans *Les Mots et les choses*, la « mort de l'homme » est d'une certaine façon associée à la fin d'un monde « historique », ou encore au diagnostic de la péremption d'une époque du savoir, celle qui, depuis la fin du XVIII^e siècle, s'était justement vouée à l'historicité et à la finitude, et avait donc inscrit l'Homme dans l'Histoire. Mais ce rapprochement est fragile. D'abord, il est clair que l'archéologie foucauldienne se tient résolument à l'écart de toute perspective téléologique et qu'elle tient ce trait notamment d'une résistance méthodologique à la

⁵²⁰ Michel Foucault, *Les hétérotopies*, *op.cit.*, p. 27. Nous reprenons ici la formulation de la conférence radio qui donne plus de relief à la question de la disparition des espaces autres qui est crucial dans la réflexion de Pasolini. Dans le texte publié à l'intérieur du recueil *Dits et écrits*, Foucault reformule le deuxième principe de l'hétérotopologie et il se concentre moins sur la disparition des hétérotopies que sur la transformation de leur fonction : « Le deuxième principe de cette description des hétérotopies, c'est que, au cours de son histoire, une société peut faire fonctionner d'une façon très différente une hétérotopie qui existe et qui n'a pas cessé d'exister ; en effet, chaque hétérotopie a un fonctionnement précis et déterminé à l'intérieur de la société, et la même hétérotopie peut, selon la synchronie de la culture dans laquelle elle se trouve, avoir un fonctionnement ou un autre », in Michel Foucault, « Des espaces autres », *op.cit.*, p. 757.

conception hégélienne d'un sens de l'histoire. [La fin de l'homme] est plutôt l'effet d'une institution épistémologique de l'anthropologie, sur fond d'historicité du savoir.

Si pour Foucault la mort de l'homme est l'effet d'une archéologie de la fonction du sujet dans l'épistème moderne, pour Pasolini cette question s'inscrit au contraire dans un cadre anthropologique. Il parle sans cesse dans les années soixante-dix de « mutation anthropologique irréversible » et de « génocide » (du peuple). Ces expressions ont une valeur métaphorique : il ne se réfère pas à une potentielle disparition physique de l'homme, comme a pu le faire Gunther Anders en dénonçant la possibilité réelle d'une destruction de la race humaine dans l'époque du nucléaire. Il s'interroge plutôt sur la fin d'une manière particulière d'être humains. Lorsque Jean Duflot, au cours du fameux entretien de 1969, lui fait observer que ses œuvres cinématographiques « deviennent de plus en plus des paraboles sur la fin du monde », Pasolini répond :

C'est la fin d'un monde, plutôt [...]. Je regarde la face d'ombre de la réalité, car l'autre n'existe pas encore. Il y a quelques années, je pensais que les valeurs neuves surgiraient de la lutte des classes, que la classe ouvrière accomplirait la révolution, et que cette révolution engendrerait des valeurs claires, la justice, le bonheur, la liberté [...]. À l'heure actuelle, le néo-capitalisme semble emprunter la voie qui coïncide avec les aspirations des « masses ». Si bien que la dernière espérance en un renouvellement des valeurs survenant à travers la révolution communiste disparaît⁵²¹.

Chez Pasolini il y a donc une véritable pensée apocalyptique qui dénonce la disparition non *du monde* mais d'*un monde*. L'« Après-histoire » que Pasolini évoque dans le poème qu'Orson Welles lit dans *La Ricotta* annonce donc la fin d'*une* humanité. Dans *La Rabbia*, la *voix de prose* annonce :

Lorsque le monde classique sera épuisé, quand tous les paysans et tous les artisans seront morts, quand l'industrie aura rendu intarissable le cycle de la production et de la consommation, alors notre histoire sera finie⁵²².

Et nous lisons dans un texte du 5 juin 1975 :

Des millions et des millions de paysans et même d'ouvriers – dans le Sud et dans le Nord –, qui depuis un temps bien plus long certainement que les deux mille ans du catholicisme étaient restés égaux à eux-mêmes, ont été détruits. Leur « qualité de vie » a changé radicalement.

⁵²¹ Pier Paolo Pasolini, *Entretiens avec Jean Duflot*, op.cit., p. 68.

⁵²² Notre traduction. Pier Paolo Pasolini, « La rabbia », *Per il cinema*, vol.I, op.cit., pp. 381-382.

D'une part ils ont émigré en masse vers les pays bourgeois, de l'autre ils ont été atteints par la civilisation bourgeoise. Leur nature a été anéantie par la volonté des producteurs de marchandise⁵²³.

Pasolini entrevoit dans l'affirmation globale du néocapitalisme et de sa logique de production la fracture la plus significative que l'histoire humaine aurait rencontrée dans son cours, voire la seule rupture qui nous autoriserait à parler d'une véritable fin du temps de l'homme.

De ceci émerge sa vision de l'histoire, une vision qui, à la différence de Foucault, est essentiellement continuiste. Parler de fin de l'histoire en ces termes implique en effet que les transformations advenues dans le temps ne soient pas en contradiction avec une substantielle unité du monde au fil des siècles, comme si le monde antique et mythique qu'il célèbre dans les films *Œdipe Roi* et *Médée* avait en quelque sorte survécu au cours des nombreuses stratifications historiques. Pasolini ne nie pas ainsi les tournants historiques et leur importance, mais il concentre son attention sur les éléments de résistance de l'antique, sur la « persistance du passé dans le présent⁵²⁴ », sur ces « lucioles » qu'il déclarera définitivement disparues en 1975⁵²⁵ et dont a amplement parlé Georges Didi-Huberman⁵²⁶. Si, pour l'écrivain-cinéaste, l'histoire ne connaît pas de solutions de continuité, elle peut néanmoins parvenir à son horizon extrême, à sa fin, et entrer dans un « Après-histoire ». L'Histoire pasolinienne, en étant essentiellement téléologique, ne s'inscrit donc en aucune manière dans une perspective foucauldienne. Il convient plutôt de la rapprocher des analyses de l'anthropologue italien Ernesto De Martino.

Le concept d'apocalypse, dans le sens de fin de l'homme et de l'histoire, est interprété par De Martino comme un dépaysement subjectif et collectif face à l'effondrement de systèmes de vie traditionnels et à la fin de certaines organisations sociales, politiques et économiques. Si Günther Anders nous a mis en garde contre le danger consistant à faire un usage métaphorique du concept d'apocalypse⁵²⁷, l'anthropologue, de son côté, voit dans la terreur atomique pendant la guerre froide l'effet

⁵²³ Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes*, op.cit., p. 76.

⁵²⁴ Pier Paolo Pasolini, « Le sentiment de l'histoire », traduit de l'italien par Hervé Joubert-Laurencin, dans *Trafic*, n° 73, Printemps 2010, p. 131.

⁵²⁵ Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, traduit de l'italien par Philippe Guilhaon, Paris, Flammarion, 2014, pp. 180-189.

⁵²⁶ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op.cit., 2009.

⁵²⁷ Günther Anders, *De la bombe : et de notre aveuglement face à l'apocalypse*, traduit par Patrice Charbonneau, Éguilles, Titanic, 1995.

d'une « catastrophe plus secrète, profonde et invisible, dont la bombe sur Hiroshima ne nous a offert qu'à une échelle très réduite l'image réelle »⁵²⁸. Les origines de ce sentiment de fin précéderaient donc le moment à partir duquel l'autodestruction du monde est devenue possible à travers l'usage de la puissance technique humaine. Selon De Martino, un des traits caractéristiques de la conjoncture culturelle de l'Occident à son époque est « le thème de la fin », « catastrophe désespérée du quotidien, du signifiant et de l'opérable »⁵²⁹. Il s'agit d'une crise existentielle, de l'être dans le monde, qu'il appelait aussi crise de la présence. Pasolini, mort en 1975, ne pouvait pas connaître cette œuvre de l'anthropologue, mais ce dernier demeure une référence importante de ses écrits et de ses œuvres. Si la notion d'« apocalypse culturelle » ne figure pas explicitement dans l'œuvre du cinéaste, d'autres concepts demartiniens, comme celui de « crise de la présence », apparaissent plusieurs fois dans les textes de Pasolini et alimentent ses réflexions⁵³⁰. Pour Pasolini et De Martino, la véritable apocalypse de notre temps consiste en une crise irréversible des valeurs qui avaient orienté les actions humaines pendant des siècles, à savoir dans la crise de l'« ethos valorisant », sans lequel, « un monde culturel perd sa condition fondamentale et rentre dans la fin »⁵³¹.

La vision de l'Histoire de Pasolini est strictement liée à sa conception de l'espace. Le cinéaste, surtout dans les années soixante-dix, en essayant d'immortaliser des fragments de réalité en danger, se donne l'illusion de préserver une temporalité qui appartient à une autre époque de l'homme. Comme l'a remarqué à plusieurs reprises dans sa thèse Anne-Violaine Houcke chez Pasolini « l'espace est une forme du temps »⁵³². Les hétérotopies pasoliniennes sont des contre-systèmes spatio-temporels tournés vers l'arrière. Leur disparition bloque l'Histoire dans le temps de la fin.

2.2.2.3. Faire cohabiter les espaces

⁵²⁸ Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 1977, p. 470.

⁵²⁹ « L'attuale congiuntura culturale dell'occidente conosce il tema della fine al di fuori di qualsiasi orizzonte religioso di salvezza, e cioè come disperata catastrofe del mondano, del domestico, dell'appaesato, del significante e dell'operabile : una catastrofe, che narra con meticolosa e talora ossessiva accuratezza il disfarsi del configurato, l'estraniarsi del domestico, lo spaesarsi dell'appaesato, il perder di senso del significante, l'inoperabilità dell'operabile. », in Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, op.cit., p. 470.

⁵³⁰ Sur les rapports féconds entre l'œuvre d'Ernesto De Martino et celui de Pasolini nous renvoyons à la thèse de Anne-Violaine Houcke, *L'invention de l'antique dans le cinéma italien moderne. La poétique des ruines chez Federico Fellini et Pier Paolo Pasolini*, op.cit., pp. 212-218.

⁵³¹ Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, op.cit., p. 522.

⁵³² Anne-Violaine Houcke, *L'invention de l'antique dans le cinéma italien moderne*, op.cit., p.322.

Les hétérotopies partagent une autre caractéristique : elles « juxtaposent en un lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles »⁵³³. Le théâtre, le cinéma, le roman (cité dans la seule conférence radiophonique) mais aussi le jardin persan ainsi que les tapis orientaux, ont ceci en commun, qu'ils abritent dans un espace rectangulaire, diachroniquement (les trois premiers) ou synchroniquement (les deux derniers) des lieux différents et disjoints. Foucault considère donc comme hétérotopies non seulement des hétérotopies de déviation tels que les maisons de retraite ou de prostitution, mais également des lieux comme les théâtres ou les cinémas qui abritent à leur intérieur l'espace multiforme et éphémère de la représentation : c'est en effet sur la scène théâtrale ou sur l'écran cinématographique que la cohabitation d'espaces différents peut advenir, mais elle a lieu seulement grâce à la médiation du film ou du spectacle théâtral.

Dans une conférence radiophonique, Foucault semble attribuer à des lieux physiques comme le cinéma ou le théâtre la capacité de faire pénétrer à leur intérieur la spatialité des représentations qu'ils offrent au spectateur. André Gardies⁵³⁴ a théorisé l'existence de plusieurs formes d'espace au cinéma. Nous nous limitons aux deux premières : d'un côté la condition de possibilité de la représentation, à savoir la salle cinématographique et, d'un autre côté, l'espace diégétique, à savoir selon la définition de Cohen-Seat reprise par Gardies « tout ce qui appartient dans l'intelligibilité à l'histoire racontée au monde supposé ou proposé par la fiction du film »⁵³⁵. La même distinction peut s'appliquer au théâtre. La particularité de ces hétérotopies consisterait donc à faire vivre la pluralité de l'espace diégétique dans le rectangle de l'écran ou de la scène théâtrale. Ainsi, le dispositif hétérotopique ne se résumerait pas seulement à un lieu circonscrit, un emplacement bien identifiable, mais il s'étendrait également la spatialité de la représentation, qui fonctionne bien différemment du lieu qui l'abrite. Dans le texte de 1967, Foucault s'attarde avec plus de précision sur la structuration de l'espace théâtral et cinématographique en décrivant leur fonctionnement :

C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres ; c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace

⁵³³ Michel Foucault, « Des espaces autres », *op.cit.*, p. 758.

⁵³⁴ André Gardis, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1993.

⁵³⁵ *Ibid.*

Dans cette deuxième version de la réflexion sur les hétérotopies, il explique donc la pluralité des espaces au cinéma en évoquant moins la multiplicité intrinsèque de l'espace diégétique que la cohabitation de trois espaces : la salle, l'écran et la représentation. Il est toutefois indéniable que le cinéma, tout comme le théâtre, fait succéder dans l'espace de la représentation des lieux « qui sont étrangers les uns aux autres ». Cette dernière spatialité à la fois bidimensionnelle (car matérialisée sur un écran) et tridimensionnelle (car ainsi perçue par le spectateur) est donc intrinsèquement et à plusieurs niveaux hétérotopique.

Le roman mérite une réflexion à part. Si, dans la conférence radiophonique, Foucault l'inclut parmi les hétérotopies, il ne trouvera pas de place dans la version suivante du texte. Considérer le roman comme une hétérotopie équivaldrait à élargir le domaine de l'hétérotopie non seulement à une représentation physique – celle du théâtre et du cinéma – mais aussi à un espace complètement immatériel : à la différence des deux autres arts, la littérature ne nécessite pas un espace physique précis en dehors de celui de son propre support ou de la « scène de la lecture ». L'espace littéraire, défini par Blanchot comme « la condition d'un absolu »⁵³⁷, est un réseau de significations qui transcendent le texte lui-même⁵³⁸. En considérant le roman comme une hétérotopie, Foucault admettrait donc que, non seulement un espace physique et structuré (les théâtres, les cinémas) mais également un objet qui produit une spatialité purement diégétique puissent s'intégrer à la réflexion sur l'hétérotopie : cette dernière pourrait alors se passer d'un emplacement déterminé et sortirait du cadre que le philosophe s'est donné, à savoir une description de ces lieux effectifs qui fonctionnent comme des contre-emplacements. Il fait alors marche en arrière et se limite à évoquer le jardin comme le plus ancien exemple d'hétérotopie capable de faire coexister des emplacements contradictoires. Le tapis, qui était à l'origine la reproduction d'un jardin, est également évoqué. L'espace romanesque finit en conclusion par disparaître de la réflexion sur l'hétérotopie, malgré une première tentative de l'inclure dont fait preuve la conférence radiophonique.

Dans ce revirement, nous pouvons apercevoir une tentation d'interpréter tout objet incarnant une représentation artistique comme une hétérotopie. La réflexion sur la coexistence d'espaces disparates au sein des hétérotopies s'arrête donc avec la description

⁵³⁶ Michel Foucault, « Des espaces autres », *op.cit.*, p. 758.

⁵³⁷ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1993.

⁵³⁸ Sur l'espace littéraire voir *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, (dir. Xavier Garnier), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006, et en particulier l'article de Paul Alan Miller, « L'espace littéraire, la pensée du dehors et l'objet sublime ».

du jardin, mais nous sommes tentés, à l'instar du Foucault dans la conférence radiophonique de 1966, de suggérer que tout espace physique abritant une représentation et permettant de faire cohabiter des espaces incompatibles – l'écran au cinéma, la scène théâtrale, une tapisserie, mais aussi un support photographique et la page littéraire, à la fois limitée et infinie – ait un potentiel intrinsèquement hétérotopique. Car la tension qui conduit les sociétés à fabriquer leurs hétérotopies est la même qui les amène à fabriquer des représentations qui réinventent le réel en recréant l'espace.

Si l'on s'appuie sur cette réflexion, nous découvrons que les espaces autres de Pasolini sont des hétérotopies à plusieurs niveaux : non seulement ils sont porteurs à ses yeux d'une altérité qui conteste l'espace lisse et normé de la société des bien-pensants mais, de surcroît, dès qu'ils prennent forme dans la représentation littéraire ou cinématographique, ils font l'objet d'une réinvention de la spatialité tout court, y compris quand ils s'inscrivent dans une esthétique essentiellement réaliste. Par les choix de tournage et montage d'un cinéaste qui, comme le résume la boutade de Nino Baragli, « tournait un contrechamp à Frascati et l'autre à Venise⁵³⁹ », les frontières régionales et nationales sont continuellement transgressées pour faire cohabiter des réalités géographiquement éloignées qui adhèrent à des exigences esthétiques précises. S'il y a bien une cohabitation d'espaces divers et discontinus dans les représentations pasoliniennes, il faut toutefois remarquer qu'il ne tolère que rarement l'hybridation des hétérotopies et des espaces de la modernité. Les assemblages spatiaux de Pasolini visent dans la plupart des cas à isoler et donner à voir l'autre de la norme comme une entité pure et autonome, isolée et épurée de tout élément contaminateur.

2.2.2.4. Hétérotopie et hétérochronie

Michel Foucault se concentre enfin sur le rapport que les hétérotopies entretiennent avec le temps, à savoir sur la manière dont les hétérotopies peuvent être des « hétérochronies » : « l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel »⁵⁴⁰. Dans « Des espaces autres » il réduit de trois à deux types les hétérochronies et limite son classement

⁵³⁹ Piero Spila, *Pier Paolo Pasolini*, Saint-Denis sur Sarthon, Editions de Grenelle, coll. « Les grands cinéastes de notre temps » 2005.

⁵⁴⁰ Michel Foucault, « Des espaces autres », *op.cit.*, p. 759.

aux seules sociétés occidentales. Il distingue alors les hétérotopies « éternitaires »⁵⁴¹, où « le temps s'accumule à l'infini », des hétérotopies « absolument chroniques », « liées, au contraire, au temps dans ce qu'il a de plus futile, de plus passager, de plus précaire, et cela sur le mode de la fête »⁵⁴². Les premières, dont font partie les musées et les bibliothèques, correspondent dans leur forme moderne à une volonté de constituer « une sorte d'archive générale, en enfermant dans un seul lieu toutes les époques et toutes les formes », dans une « accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas »⁵⁴³. Les deuxièmes (les maisons closes, les foires et les villages de vacances), au contraire, ne visent pas à accumuler le temps, mais à l'effacer, pour « revenir à la nudité, à l'innocence du premier péché »⁵⁴⁴ selon sa formulation dans la conférence radiophonique. Dans le texte de *Dits et écrits* il précise à propos des villages vacances qui s'apparentent aux hétérotopies éternitaires :

On abolit le temps mais c'est tout aussi bien le temps qui se retrouve, c'est toute l'histoire de l'humanité qui remonte jusqu'à sa source comme dans une sorte de grand savoir immédiat⁵⁴⁵.

Les espaces autres de Pasolini sont eux aussi, et peut-être avant tout, des hétérochronies. Si l'écrivain-cinéaste repère et découpe dans l'espace des îlots hétérotopiques c'est en effet car il leur attribue une temporalité exceptionnelle. En étant, comme nous l'avons vu, des espaces subhistoriques, à savoir des survivances, ils sont porteurs d'une infraction historique et contestent le rapport habituel au temps. Dans un article d'*Écrits Corsaires* Pasolini décrit ainsi le rapport au temps de certains groupes sociaux étudiés par les ethnologues et de son hétérotopie urbaine privilégiée :

Un petit peuple enfermé depuis des millénaires ou des siècles dans ses signes⁵⁴⁶ vit encore dans l'acception des ethnologues, *in illo tempore* : il n'a pas de stratifications ; la conventionalité, du reste très rigide, des rapports sociaux n'a qu'une strate. [...]. Dans leurs manifestations expressives – chants, danses, cérémonies, etc –, les inventions n'impliquent pas une évolution de l'*inventum*. Par contre, dans une culture populaire urbaine, l'histoire de la culture dominante est continuellement intervenue avec violence, en lui imposant et déposant en elle ses valeurs :

⁵⁴¹ Michel Foucault, *Le Corps utopique* suivi de *Les hétérotopies*, *op.cit.*, p. 31.

⁵⁴² Michel Foucault, « Des espaces autres », *op.cit.*, p. 759-760.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 759.

⁵⁴⁴ Michel Foucault, *Le Corps utopique* suivi de *Les hétérotopies*, *op.cit.*, p. 31.

⁵⁴⁵ Michel Foucault, « Des espaces autres », *op.cit.*, p. 760.

⁵⁴⁶ Pasolini se réfère ici, comme mentionné plus haut dans le même article, aux études comme celle que Lévi-Strauss a consacrée « à quelques petits peuples sauvages – isolés et purs ».

l'« anhistoricité » de la culture populaire qui est essentiellement « fixatrice » a ainsi été contrainte à d'incessants changements auxquels elle a dû systématiquement appliquer les caractères de la « fixation ».

Les nouveautés ne sont reçues dans l'univers de la culture populaire urbaine (et aussi depuis le dix-neuvième siècle paysanne) que si elles sont immédiatement traduites dans ses termes traditionnelles non dialectiques. Ce n'est que ces dernières années que les cultures populaires urbaines, extrêmement compliquées aussi bien que les paysannes – demeurées assez pures, comme ces petits peuples sauvages étudiés par les ethnologues – ont été bouleversées radicalement par le nouveau type de culture du pouvoir⁵⁴⁷.

Bien qu'il distingue dans un premier temps les cultures populaires paysannes, auxquelles il attribue une essentielle fixité jusqu'à l'époque moderne, des cultures populaires urbaines, qui auraient connu constamment la violence de la culture dominante, Pasolini finit par les assimiler en invoquant l'« anhistoricité » de toute culture populaire : les deuxièmes se différencieraient des premières par leur simple capacité à traduire les nouveautés historiques dans le système fixe et non dialectique de leur culture. Si ces dernières sont bien obligées de se confronter à l'Histoire, elles finissent, selon Pasolini, par assimiler d'emblée les éléments nouveaux aux conventions de leur système fixe en les privant donc de leur potentiel de rupture. Ses espaces autres, paysans ou urbains, contestent et effacent le progrès historique et, tout en cumulant en elles toute l'histoire de l'humanité, se projettent dans une Préhistoire idéale, à savoir dans un *illud tempus*. Cette expression latine figure dans le *Traité d'histoire des religions* de Mircea Eliade :

Tout mythe, indépendamment de sa nature, énonce un événement qui a eu lieu « in illo tempore » et constitue de ce fait, un précédent exemplaire pour toutes les actions et « situations » qui, par la suite, répéteront cet événement. Tout rituel, toute action pourvue de sens, exécutés par l'homme, répètent un archétype mythique ; or, on l'a vu, la répétition entraîne l'abolition du temps profane et la projection de l'homme dans un temps magico-religieux qui n'a rien à voir avec la durée proprement dite, mais constitue cet « éternel présent » du temps mythique. Ce qui revient à dire que, concurremment avec les autres expériences magico-religieuses, le mythe réintègre l'homme dans une époque atemporelle, qui est, en fait, un *illud tempus*, c'est-à-dire un temps auroral, « paradisiaque », au-delà de l'histoire⁵⁴⁸.

Si l'anthropologue situe le mythe dans un « illud tempus », à savoir une réalité temporelle édénique qui dépasse l'histoire, Pasolini se représente ces espaces, paysans ou urbains,

⁵⁴⁷ Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, op.cit., p. 231.

⁵⁴⁸ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1990.

comme des oasis qui, en suspendant la durée profane à travers leurs rites, présentent le temps magico-religieux du mythe. Dans l'espace-autre frioulan, ainsi que dans les autres espaces sub-historiques, prolétaires et sous-prolétaires, urbains ou non, à ses yeux, le temps suit un mouvement circulaire et cyclique, toujours identique à soi-même, qui assure la continuité entre générations : l'image du « rire des pères qui revient dans le rire des fils » incarnait cette vision du rapport intergénérationnel déjà dans *Actes impurs*. La transmission du savoir culturel advient donc selon une logique d'imitation et d'appropriation des modèles des ancêtres. Les hétérochronies de Pasolini s'apparentent aussi bien aux hétérotopies éternitaires qu'aux hétérotopies chroniques. Elles abolissent donc le temps mais ceci faisant elles le retrouvent : à l'abri du progrès historique – les « magnifiche sorti e progressive » dont parlait Leopardi dans *Operette morali*⁵⁴⁹ – grâce à leur temporalité cyclique qui se répète à l'infini, elles perpétuent la pureté mythique de l'origine, la spatialité interdite de l'Éden.

Dans la conférence radiophonique, Foucault évoquait également une troisième catégorie : les « hétérotopies de passage », « liées à la transformation, au labeur d'une régénération⁵⁵⁰ », dont feraient partie les collèges, les casernes et les prisons. Pasolini s'attarde à plusieurs occasions, dans les années soixante-dix, sur la fonction du collège. Dans un texte de 1975, il élabore deux « modestes propositions pour éliminer la criminalité en Italie⁵⁵¹ », la première étant d'abolir le collège obligatoire (*scuola media*). Fidèle à sa conception anhistorique de la culture populaire, qui tire son essence dans sa stabilité dans le temps, il voit dans l'école une interruption dans la transmission des modèles culturels de père en fils. Imposée de l'extérieur dans le but de normaliser et uniformiser les jeunes, elle couperait ce flux naturel qui assure une permanence dans le temps à ses espaces autres pour initier les jeunes de famille prolétaire et sous-prolétaire « à la vie petite-bourgeoise ». Un collège ainsi conçu ne ferait que produire dans les classes considérées comme subalternes l'illusion d'une ascension sociale, de fait impossible, qui les soustrait à leur culture réelle, pour leur en imposer une autre, face à laquelle ils ne peuvent que développer un sentiment d'infériorité qui les inciterait à la violence. Cette éducation médiocre, moralisatrice, obstacle à toute émancipation réelle, ne ferait que construire l'illusion d'un savoir qui ne correspondrait qu'à quelques notions figées et qui développerait chez un jeune d'origine populaire présomption et frustration. Lorsqu'Alberto Moravia critique cette

⁵⁴⁹ Giacomo Leopardi, *Operette morali*, Napoli, Guida ed., 1986. Ce texte a été traduit par Joël Gayraud, in Giacomo Leopardi, *Petites œuvres morales*, Paris, Allia, 2007.

⁵⁵⁰ Michel Foucault, *Le corps utopique* suivi de *Les hétérotopies*, op.cit., p. 31.

⁵⁵¹ Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes*, op.cit., pp. 197-204.

prise de position qui lui paraît irrationaliste et régressive, Pasolini lui répond en précisant qu'il ne critique pas l'idée d'école obligatoire en général, mais une école qui est le produit d'un système de pouvoir particulier : le néocapitalisme, tel qu'il se manifeste en Italie, et qui « détruit la culture des classes subalternes » ne laissant à la place que « l'économie des classes subalternes⁵⁵² ». Le néocapitalisme, parmi toutes les cultures dominantes qui se sont relayées dans l'histoire, est la seule à son avis qui est en mesure de briser l'ahistoricité des cultures populaires et de leurs espaces en leur imposant ses propres modèles. Les hétérotopies uchroniques pasoliniennes ne peuvent donc être conservées qu'à condition qu'elles soient protégées de ces dispositifs de normalisation, dont Foucault étudie le fonctionnement dans *Surveiller et punir*, et que Pasolini associe empiriquement à l'école, à la télévision nationale et même aux infrastructures.

2.2.2.5. Des systèmes isolés

Après avoir analysé les possibles fonctions des hétérotopies, Foucault se penche sur leur structure. Le cinquième principe de l'hétérotopologie est que ces espaces ont toujours un système d'ouverture et de fermeture qui les isole et les rends pénétrables⁵⁵³. Comme nous l'avons vu en nous plongeant dans les géographies pasoliniennes, bien qu'elles ne disposent pas d'un véritable système d'ouverture et de fermeture, le cinéaste insiste souvent sur l'isolement de ces espaces culturels, qui sont foncièrement liées à la marge, dans un sens topographique et symbolique. Plus la société de consommation gagne du terrain, plus la position de Pasolini se radicalise, jusqu'à invoquer un maintien à tout prix de l'isolement de ces lieux : puisque l'acculturation ne peut venir que du pouvoir qui en menace l'existence, tout lien avec le centre accélère la disparition de ces espaces de liberté.

Dans les dernières années de sa vie, symétriquement à ses propos contre le collège obligatoire, il s'en prend à la création d'infrastructures qui relient les *borgate* et en général la banlieue au centre, pénétrant à travers les murs symboliques qui les séparent de l'espace environnant. Dans un article des *Écrits corsaires* qui réfléchit à l'acculturation centripète des banlieues italiennes, il affirme :

Si ce dont on déplore le manque dans les banlieues existait, ce serait le centre qui l'organiserait ; ce même centre qui en peu d'années a détruit toutes les cultures périphériques

⁵⁵² Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, « Caro Moravia », *op.cit.*

⁵⁵³ Michel Foucault, « Des espaces autres », *op.cit.*, p. 760.

qui – oui, jusqu’à il y a quelques années – assuraient une vie à soi, et au fond, libre, même dans les banlieues les plus pauvres ou carrément misérables. Aucun centralisme fasciste n’est parvenu à faire ce qu’a fait le centralisme de la société de consommation [...]. Mais comment une telle répression a-t-elle pu s’exercer ? À travers deux révolutions qui ont pris place à l’intérieur de l’organisation bourgeoise : la révolution des infrastructures et la révolution du système d’information. Les routes, la motorisation, etc, ont désormais uni les banlieues au centre, en abolissant toute distance matérielle. Mais la révolution des mass media a été encore plus radicale et décisive [...]⁵⁵⁴.

Pasolini appréhende davantage les violences opérées par la révolution des médias que les infrastructures qui relient ses hétérotopies au centre. Si Foucault s’attaque aux espaces qui punissent des conduites considérées comme déviantes, à l’instar du pénitencier, les dispositifs les plus dangereux ne sont pas aux yeux de Pasolini ceux qui « surveillent et punissent », mais ceux qui s’attaquent aux désirs humains et qui fournissent des modèles, apparaissent anodins, mais qui, de fait, préconisent un mode de vie unique et intégré comme nécessaire. La télévision est à ses yeux le réservoir le plus efficace de comportements à imiter, de modèles à épouser, de manières d’être. Ce dispositif autoritaire qui parle toujours « d’en haut » est foncièrement réducteur des différences : il greffe des attitudes et des styles de vie que toutes et tous intègrent indépendamment de la classe sociales d’appartenance et de la culture particulière d’origine. Cette forme de transmission est, selon Pasolini, la plus efficace et la plus néfaste car elle agit directement sur les corps. Ce n’est donc pas seulement par une domination politique que la société de consommation détruit les espaces culturels et fait triompher l’irréalité. Au contraire, elle massacre les corps, en modifiant les comportements et représente ainsi le danger plus important contre l’autonomie culturelle des hétérotopies pasoliniennes.

Si Pasolini se réfère le plus souvent à la situation des périphéries italiennes, il tient ailleurs le même propos pour les banlieues de l’Europe et monde de plus en plus conquises par les centres :

Ils ne voient pas que la libération sexuelle, au lieu de donner de la légèreté et du bonheur aux jeunes et aux adolescents, les a rendus malheureux, renfermés, et en conséquence, stupidement présomptueux et agressifs [...]. Hors d’Italie, dans les pays « développés » – surtout en France – les jeux sont faits depuis déjà un bon bout de temps. Il y a longtemps que le peuple n’existe plus, anthropologiquement. Pour les bourgeois français, le peuple est formé de Marocains ou de Grecs, de Portugais ou de Tunisiens. Et ceux-ci, les pauvres diables, n’ont qu’à apprendre au plus vite à se comporter comme les bourgeois français. C’est ce que pensent

⁵⁵⁴ Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, op.cit., pp. 48-49.

En Afrique, l'assimilation inévitable des Touaregs ou des Beja relève de cette même dynamique centripète, qui s'appellera ensuite globalisation puis mondialisation. La destruction des enceintes autour de Sana est, dans l'œuvre de Pasolini, bien plus que la dénonciation d'un drame local : elle incarne toutes les centralisations et les assimilations, tous les « génocides culturels » et l'action des pouvoirs qui détruisent toute possibilité d'une différence réelle. Les murs, formes et symboles de l'isolement, deviennent pour Pasolini la seule réponse provisoire et fragile face à l'avancée impérieuse d'un système socio-économique destructeur des minorités et de toute forme de marginalité.

2.2.2.6. Contre-espaces : hétérotopies du désir ou de l'ordre

La réflexion sur les hétérotopies de Foucault se termine sur leur spécificité principale. Soit elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui « dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée » ; soit, au contraire, elles créeraient « un autre espace réel aussi parfait, aussi méticuleux, aussi arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon⁵⁵⁶ ». Elles sont, dans ce deuxième cas, des hétérotopies de compensation.

Nous voici donc confrontés à cette problématique fondamentale, sous-jacente depuis le début de la réflexion, qui concerne la manière dont les hétérotopies « utopisent » le réel. Philippe Sabot a observé que les hétérotopies foucaaldiennes, tout en étant distinctes des utopies, entretiennent avec ces dernières une « relation trouble » :

En un sens, les hétérotopies s'opposent bien aux utopies dans la mesure où elles désignent un type d'emplacement situé, « localisable » dans l'espace (on peut s'y rendre à pied, à vélo, en voiture ou en train, et pas seulement en imagination). Les utopies forment ou désignent des emplacements sans lieu réel, les hétérotopies forment ou désignent des lieux réels fonctionnant comme des contre-emplacements. Mais en un autre sens, Foucault laisse entendre que les hétérotopies « utopisent » la réalité dans laquelle elles sont situées, dans la mesure justement où elles figurent un rapport décalé et perturbateur à tous les autres lieux de l'espace vécu et traversé⁵⁵⁷.

⁵⁵⁵ Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes*, *op.cit.*, p. 85.

⁵⁵⁶ Michel Foucault, « Des espaces autres », *op.cit.*, p. 761.

⁵⁵⁷ Philippe Sabot, « Langage, société, corps. Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault », *op.cit.*, p. 9.

Les hétérotopies « utopisent » le réel de deux manières : soit elles délimitent par leur système d'ouverture et de fermeture des espaces qui, se soustrayant à la logique de l'espace environnant, fonctionnent comme des utopies ; soit elles édifient dans l'espace des agencements géométriques qui font ressembler les fragments de réalité qu'elles investissent aux systèmes spatiaux parfaitement réguliers et rationnels décrits dans les traités urbains de la Renaissance et dans les utopies elles-mêmes. Dans la conférence radiophonique, Foucault choisit encore comme exemple d'une « illusion qui dénonce tout le réel comme illusion » la maison close. Il s'appuie sur un témoignage d'Aragon :

Encore aujourd'hui ce n'est pas sans une certaine émotion collégienne que je franchis ces seuils d'excitabilité particulière. J'y poursuis le grand désir abstrait qui parfois se dégage des quelques figures que j'aie jamais aimées. Une ferveur se déploie. Pas un instant je pense au côté social des lieux. L'expression *maison de tolérance* ne peut se prononcer sérieusement⁵⁵⁸.

Lieu artificiel du désir, par l'expérience réelle qu'elle offre, la maison close se substitue pendant un temps à la réalité et provoque son oubli. Cette dernière, soustraite à sa nécessité inconditionnée, dissipée dans un espace-temps particulier, se fait tout à coup éphémère et fragile. Elle révèle ainsi le caractère partiel de ses logiques. Son entièreté est une erreur, sa complétude est une illusion. La maison close réalise dans l'espace du vécu le fantasme des utopies du désir.

Au contraire, lorsque le réel incarne le rêve d'ordre et d'égalité des utopies, s'organisent des espaces comme la colonie des jésuites au Paraguay :

Au Paraguay les jésuites avaient fondé une colonie merveilleuse, dans laquelle, la vie toute entière réglementée, le régime le plus parfait du communisme régnait, puisque les terres et les troupeaux appartenaient à tout le monde. Seul un petit jardin était attribué à chaque famille, les maisons étaient disposées en rangs réguliers le long de deux rues qui se coupaient à angle droit. Au fond de la place centrale du village, il y avait l'église ; sur l'un des côtés le collège ; sur l'autre la prison [...]. L'*angelus* sonnait à cinq heures du matin pour le réveil ; puis il marquait le début du travail ; à midi la cloche rappelait les gens, hommes et femmes qui avaient travaillé dans les champs ; à six heures on se réunissait pour le dîner ; et à minuit la cloche sonnait à nouveau, c'était celle qu'on appelait la cloche du « réveil conjugal » [...]. On avait là un exemple d'une société entièrement renfermée sur elle-même, qui n'était rattachée pour rien au reste du monde, sauf par le commerce et les bénéfices considérables que faisait la société de

⁵⁵⁸ Cité par Michel Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les hétérotopies*, op.cit., p. 33.

À lire cet extrait de Foucault, nous nous croirions face à une page de More ou des utopies que nous avons définies, en nous appuyant sur la distinction de Maria Codignola-Moneti, « collectives ». Ces dernières, à la différence des « utopies du désir », conçoivent la société, non à partir des besoins et des appétits de chacun, mais des exigences d'une collectivité, qui se veut parfaitement égalitaire. La justice sociale a toutefois un prix considérable : la raréfaction de la liberté des individus, qui se dissout dans le réseau complexe de normes et d'obligations mis en place par l'utopie. Par ce dernier exemple, Foucault porte son attention sur les sociétés hétérotopiques. Il rejoint ainsi la perspective de Pasolini, dont les « réalités autres » sont moins des espaces simples (le jardin, le lit des parents, le cimetière, la maison close) que des réalités sociales complexes. Bien que l'approche de Foucault privilégie l'agencement de l'espace plutôt que la vie de ses habitants avec leurs comportements et leurs modèles, il présente un cas de système hétérotopique composite, qui articule à son intérieur des hétérotopies particulières : la colonie des jésuites se sert d'hétérotopies telles que l'église ou la prison pour créer un contre-emplacement qui conteste le chaos et les dissymétries du monde environnant.

Foucault semble donc opposer deux modèles : dans un cas l'hétérotopie investit un lieu clos qui lui est entièrement dévolu et opère une mise à distance de la réalité en laissant libre cours au désir ; dans un autre cas, elle met en place un ordre méticuleux et extrêmement ordonné qui corrige l'imperfection de la réalité. Ces deux modèles spatiaux ouvrent, de deux manières différentes, une brèche dans le *continuum* de l'ordinaire et contestent la réalité au sein de la réalité elle-même. Ces deux exemples évoqués par Foucault finissent par amincir la distance entre les hétérotopies et les utopies, les premières n'étant de fait qu'une actuation des deuxièmes : la seule différence qui les distingue véritablement est en effet l'existence réelle des unes et fictionnelle des autres. Les hétérotopies, qu'elles soient des espaces simples (le cinéma, la maison close, la bibliothèque, le musée, etc) ou des espaces complexes (la colonie des jésuites), collectives ou hédonistes, créent une alternative incarnée à tous les autres espaces. Foucault abandonne donc la distinction qu'il proposait dans *Les Mots et les choses* entre une hétérotopie troublante et contestataire et une utopie rassurante et lisse : au moment où elle sort de la dimension du récit pour se localiser dans un emplacement précis, l'utopie se charge du même pouvoir contestataire de l'hétérotopie et se confond avec cette dernière.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 35.

À travers les hétérotopies, le potentiel utopique du réel trouve une véritable issue et s'incarne dans des lieux concrets, en renversant la subordination de l'exception à la norme, de la minorité à la majorité, de la marginalité au centre. L'usage contre-intuitif que Pasolini fait des mots « réalité » et « irréalité » va exactement dans ce sens. En inversant l'acception commune de ces deux termes, il se place du point de vue de l'hétérotopie : la « normalité » tyrannique de l'univers bourgeois est qualifiée d'« irréalité », en désignant un espace cauchemardesque, en contradiction avec la concrétude de la vie dont est porteuse la « réalité ». Ce retournement langagier dénonce l'inconsistance de la nouvelle société face à ces lieux et à ces corps qui résistent aux transformations brutales de son temps. Ces derniers, minoritaires, dispersés, destinés à succomber, révèlent donc par leur simple présence l'espace environnant comme une hallucination abjecte : seule une immersion dans la « réalité », permet de faire l'expérience de l'insignifiance de ce qui l'entoure.

Si l'espace bourgeois est aux yeux de Pasolini discipliné et aseptisé – il suffit de penser aux intérieurs de *Théorème* et de *Porcherie* mais aussi de *Pétrole* – l'hétérotopie le conteste en y faisant pénétrer le chaos de la vie, comme dans l'esthétique de Tati, où le fonctionnalisme absurde de la ville bourgeoise des Trente Glorieuses s'oppose à l'espace à taille humaine de la tradition⁵⁶⁰, Pasolini met en conflit l'ordre de l'un et le chaos vital de l'autre, mais c'est ce deuxième, garantie de l'humain et du bouillonnement de la vie, qu'il confie à l'hétérotopie. Si Foucault voit dans la création de systèmes parfaitement ordonnés une contestation et une réponse à l'irrationalité de la réalité, Pasolini inverse les deux termes : l'espace hétérotopique répond à l'ordonnement de la société technocratique en offrant la spontanéité des instincts d'un fantomatique âge préhistorique. Dans ce contexte, utopiser le réel signifie donc, d'un côté, montrer l'espace contemporain comme un non-lieu sans ancrages historiques, une ou-topie qui sombre de plus en plus vers une dystopie ; d'un autre côté, il s'agit de présenter la « réalité », à savoir l'espace hétérotopique, comme une eu-topie, un lieu idéal, seul rempart contre l'aliénation névrosée du monde technocratique. La véritable utopie, selon le cinéaste, n'est donc pas un espace méticuleusement organisé, mais un territoire humain chaotique, souvent insalubre, mais libre, désirant et désirable, qui incarne une contestation véritable du modèle dominant. Dystopiser l'« irréalité » et

⁵⁶⁰ « Jacques Tati pose donc deux univers antagoniques, sans que pour autant il prenne parti. Quotidiennement, sur son cyclomoteur, M. Hulot, venant d'un univers et se rendant à l'autre, traverse la banlieue en chantier, cette ville où passé, présent et futur s'entrechoquent. Mon oncle est le film de "l'entre-deux par excellence" : entre deux mondes, entre deux couples habitant-habitat et entre deux âges. », Denis Martouzet, Georges-Henry Laffont, « Tati, théoricien de l'urbain et Hulot, habitant. Le cinéma comme critique des théories urbaines et urbanistiques », *L'Espace géographique*, vol.39, février 2010, pp. 159-171.

eu-topiser la « réalité » : voici l'engagement de l'œuvre de Pasolini à partir de la fin des années soixante.

La conférence sur les hétérotopies se termine sur l'image séduisante du navire, « hétérotopie par excellence » : « morceau d'espace flottant, un lieu sans lieu, vivant par lui-même, fermé sur soi, libre en un sens, mais livré fatalement à l'infini de la mer »⁵⁶¹ :

Les civilisations sans bateaux sont comme les enfants dont les parents n'auraient pas de grand lit sur lequel on puisse jouer ; leurs rêves alors se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la hideur des polices la beauté ensoleillée des corsaires.

Si le navire incarne mieux que tout autre espace l'hétérotopie c'est parce qu'il ouvre, par sa seule présence, la linéarité de l'horizon à l'ouverture infinie des possibles. Le voyageur est non seulement l'habitant par excellence de cet espace flottant mais aussi le personnage qui rend possible, comme nous le verrons, le déplacement utopique.

2.3. LA SUBTOPIE

Le concept d'hétérotopie chez Michel Foucault est précieux pour cerner le rapport que Pasolini entretient avec les géographies de l'ailleurs. Néanmoins, comme nous l'avons vu, deux conceptions de l'espace et deux approches différentes de la critique sociale séparent la réflexion foucauldienne du travail de Pasolini. Si jusqu'à ce moment nous avons parlé par défaut d'« hétérotopies pasoliniennes », il convient de distinguer les deux démarches par une distanciation terminologique qui vise à mettre en avant la singularité de l'hétérotopie dans l'œuvre de l'écrivain-cinéaste. Dans le recueil poétique *Poésie en forme de rose*, figure un mot, passé inaperçu aux yeux de la critique, qui semble répondre à cette exigence : « Subtopia ». Par son assonance avec *hétérotopie* et *utopie*, il semble remplir ce vide terminologique et jeter les bases pour une réflexion sur l'altérité spatiale et l'utopie pasolinienne. Seule la poésie, libre du principe de non-contradiction, peut en effet rendre raison de l'hérésie érotico-politique de Pasolini.

⁵⁶¹ Michel Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les hétérotopies*, op.cit., p. 36.

2.3.1. « SUBTOPIA » : UN NÉOLOGISME POÉTIQUE

Le néologisme « *subtopia* » apparaît deux fois dans *Poésie en forme de rose* (1964), la première figurant dans la section *L'aube méridionale* :

Bari la vielle, un haut village
sur la mer malade de trop de paix –
un blanc qui est le privilège et la marque
des humbles – , les voici qui, comme de pauvres Arabes,
habitants d'antiques Subtopies,
remplissent des entrepôts de fils, des ruelles de petits-fils,
des intérieurs des haillons, des portes de chaux vive,
des ouvertures de rideaux de dentelles, des pavements
d'eaux puantes de poisson et de pisse,
–tout est prêt pour moi – mais il manque quelque chose⁵⁶².

Bari. Le chef-lieu des Pouilles est décrit comme immergé dans la lumière blanche de la chaux vive. Dans ce paysage rayonnant de blanc apparaissent ses habitants qui se versent dans les ruelles qui sentent « le poisson et la pisse ». L'ambiguïté de la poésie nous empêche de savoir si le vers où figure le néologisme (« *abitanti di antiche e ardenti Subtopie* ») se réfère aux « pauvres Arabes » ou aux habitants de cette ville blanche de lumière. Peu importe, car « les pauvres arabes » sont rapprochés par analogie des humbles habitants des Pouilles, selon une analogie entre les italiens du sud et les habitants du Tiers-Monde que nous avons déjà rencontrée dans le texte qui conclut *Ali aux yeux bleu*, la même analogie qui poussera Pasolini à tourner *L'Évangile selon Saint Matthieu* dans l'Italie du Sud et non en Palestine. Le principe analogique est l'une des constantes de toute l'œuvre pasolinienne. Dans ce poème, les deux peuples appartiennent à un monde « ancien » et pluriel, non homogène, mais qui brûle (*ardenti*) d'une même lumière. Et pourtant ces espaces de feu et lumière ont toutes les marques de la pauvreté et de la vie dans la rue : l'odeur de poisson – car Bari est une ville portuaire – et de la « pisse ». Mais leur luminosité « mythique » s'alimente aussi de ce qui est infime.

Pasolini forge ce néologisme en pensant probablement au mot latin *suburbium*, « l'espace qui est aux alentours de la ville » et qui donne, par exemple, « *sobborgo* » en italien et « faubourg » en français. Le préfixe *sub* renvoie également à ce qui est « en

⁵⁶² Pier Paolo Pasolini, *Poésie en forme de rose*, op.cit., p. 368. Texte italien : « – Bari vecchia, un alto villaggio / sul mare malato di troppa pace – / un bianco ch'è privilegio e marchio / di umili – eccoli, che, come miseri arabi, / abitanti di antiche ardenti Subtopie, empiono fondachi di figli, vicoli di nipoti, / interni di stracci, porte di calce viva, / pertugi di tende di merletto, lastricati / d'acqua odorosa di pesce e piscio / – tutto è pronto per me – ma qualcosa manca. »

dessous », inférieur, à ce qui appartient à une réalité sub-historique qui avance dans les entrailles de l'histoire comme un fleuve souterrain. Les subtopies seraient alors ces « mondes sous le monde » que Pasolini évoquait dans son poème « Prophétie ». Ce mot semble définir une unité fantasmatique entre lieux distants et différents mais ontologiquement identiques, comme ontologiquement identiques sont, sous sa plume, leurs habitants. Le mot « subtopia » institue donc une *continuité transnationale et transrégionale* entre les habitants des Pouilles et les Arabes, tout simplement parce qu'ils se « ressemblent » physiquement. Ils constituent pour Pasolini le même peuple, comme il écrit souvent, la « même race »⁵⁶³, et les deux habitent un même espace « antique » et « flamboyant ». Les deux termes rapprochés et en même temps tenus à distance par le comparatif « comme », sortent de leurs barrières référentielles et créent un nouvel espace de sens dont se fait porteur le mot « subtopie » : une terre de l'imaginaire, le royaume des Arabes, des Italiens du Sud, de tous les sous-prolétaires et des paysans « pré-chrétiens », dans le sens que Carlo Levi attribue à ce terme dans *Cristo si è fermato a Eboli* (« Le Christ s'est arrêté à Eboli ») : une civilisation différente, « en dehors de l'Histoire et de la Raison progressive »⁵⁶⁴. Nous sommes au cœur du réalisme fantasmatique de Pasolini qui institue une continuité entre ces espaces, distincts d'un point de vue géographique, culturel et historique. Cette « terre » est une entité spatiale et poétique. Spatiale car elle est incarnée : l'essentiel du cinéma de Pasolini, ainsi que de sa littérature, est une tentative de retrouver et immortaliser des lieux et ces corps réels destinés à disparaître, en rendre la beauté poétique car, si ces lieux et ces corps existent et peuvent être filmés, leur appartenance à une seule patrie n'a de consistance que dans l'imaginaire du poète.

Nous retrouvons à nouveau le mot « subtopie » dans un autre poème, qui conclut *Poésie en forme de rose*, « Projet d'œuvres futures ».

[...]. Si l'homme était un Monotype dans la Subtopie
d'un monde sans plus aucune capitale linguistique,
et que donc disparut la parole de toute voie

de l'ouïe et de l'expression, les liens mystiques
le lieraient aux choses encore, et ce que les choses
sont, non plus fixé aux tristes

contextes, serait toujours nouveau, saturé de vérités
pragmatiques joyeuses – non plus instrumentalisé,
souffrances qui le traduisent en citrons, en roses...

mais toujours et seulement lumière, comme est la réalité
des choses quand elles sont dans la mémoire

⁵⁶³ Pier Paolo Pasolini, *Poésie en forme de rose*, op.cit., p.446.

⁵⁶⁴ Notre traduction. Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 1993.

sur le point d'être nommées, et déjà
pleines de leur gloire physique [...].

Un période hypothétique structure ce rêve d'une humanité pré-linguistique : les langues, qui ordonnent et hiérarchisent le flux de la vie, n'ont pas encore été découvertes ou elles ont été oubliées. Il n'existe donc aucune « capitale linguistique » –, métaphore de tout centre de pouvoir – qui impose son hégémonie sur les langues mineures. Dans la subtopie on parle la langue de la réalité.

On assiste donc progressivement à un changement dans le rapport entre le territoire et la langue. Pendant la période frioulane de Pasolini, la langue sculptait dans l'espace une île, autonome, à ses propres couleurs et sa propre identité. Le contact avec Rome peut advenir grâce à la langue romaine qui incarne une autre île, le premier des mondes sous le monde de l'œuvre de Pasolini. Avec l'ouverture à l'espace monde, mais surtout avec la découverte du cinéma comme « langue écrite de la réalité », la langue perd partiellement sa fonction identificatrice. Le « langage des choses » devient le centre d'intérêt de la recherche linguistique pasolinienne. Le *monde* que Pasolini veut représenter est donc « fait non de paroles, mais de choses », comme dira le Centaure à Jason dans *Médée*. Les seuls signes de cette réalité fantasmagorique sont les choses elles-mêmes (*citrons, roses*). Ce monde, serait un monde de lumière, la lumière qui envoûte la réalité avant l'impact avec la parole : un monde tout physique, comme dans la mémoire, dans le rêve ou au cinéma.

L'être qui habite le monde de cette vision poétique prend le nom de *Monotype*. Ces nouveaux hommes anciens se ressemblent tous : ils sont un « monotype », un seul type d'homme, caractérisé seulement par le fait d'habiter la subtopie. Comme dans le premier poème, l'élément de la lumière est fondamental. Elle a ici la fonction de *faire disparaître* et de *faire briller* à la fois. Elle fait disparaître les barrières entre le royaume des hommes et le royaume des choses, séparés par le filtre de la langue, ainsi que les distinctions, sociales, culturelles et bien sûr nationales, entre communautés humaines. Ces nouveaux hommes anciens se ressemblent tous : ils sont un « monotype », un seul type d'homme, caractérisé seulement par le fait d'habiter la subtopie. Mais cette lumière fait aussi briller ce monde de rêve : une fois qu'un contact primordial avec le réel a été retrouvé, elle transpose les hommes et les choses sur un plan mythique, ce « temps auroral paradisiaque » dont a parlé Mircea Eliade.

Si ce mot n'apparaît que deux fois dans le corpus pasolinien, l'idée d'une subtopie ne cesse de hanter son imagination même après *Poésie en forme de rose* : c'est le fantasme d'une continuité entre corps et lieux infimes, éloignés géographiquement : corps humbles

et lieux pauvres, terreux, souvent insalubres, et qui pourtant constituent une même patrie, car ils proviennent d'une même époque : une époque pré-chrétienne malgré le christianisme. Une époque qui est moins historique que mythique. Les nombreuses transpositions du cinéma pasolinien, de *L'Évangile selon Saint Matthieu* à la *Trilogie de la Vie*, ne sont que des tentatives de donner un espace à cette patrie imaginaire, lui donner une consistance dans la réalité des images.

2.3.2. L'ARCHIPEL SUBTOPIQUE

Reprenons les aspects principaux de la subtopie, telle qu'elle prend forme dans l'œuvre de Pasolini en tenant compte de la description de Foucault à propos des hétérotopies. Nous nous approprions le néologisme de Pasolini pour pénétrer dans son imaginaire géographique et esthétique qui fait coexister dans un seul horizon de sens des lieux et des corps auxquels il octroie une filiation subtopique.

2.3.2.1. Frontières géographiques, frontières imaginaires

En premier lieu, la subtopie tient d'un territoire géographique : nous pouvons situer sur une carte les espaces qui occupent une place privilégiée dans l'œuvre pasolinien : le Frioul, les *borgate*, ainsi que les nombreux lieux du Tiers-Monde qui peuplent sa littérature et son cinéma. En ayant un référent spatial, la subtopie a donc toujours un ancrage dans la réalité de notre monde. Pasolini n'invente pas de Cités de nulle part mais, par ce terme et ses représentations, il crée une continuité entre des lieux réels séparés les uns des autres : la terre du paysan d'autrefois, les rues poussiéreuses des banlieues, la boue des bidonvilles, les villes « moyenâgeuses » du Tiers-Monde, comme Sana. De fait, la subtopie attribue une identité commune à des lieux et des corps qui partagent, de manière générale, leur emplacement aux marges infimes (*sub-topie*) de la société bourgeoise ou dans ses entrailles. Cette notion découle d'une verticalisation des cultures et des territoires mais, dans l'imaginaire pasolinien, les hiérarchies établies par la pensée dominante sont d'emblée renversées. La maxime évangélique « les derniers seront les premiers » se charge dans son œuvre d'un sens inédit : les « mondes sous le monde », royaumes des derniers, sont exaltés et défendus comme les derniers îlots de résistance et d'altérité dans l'uniformité de l'irréalité néocapitaliste. La subtopie, archipel qui réunit ces espaces et

broie leurs frontières, serait alors une sorte de nation éphémère qui recueille les espaces marginalisés par les pouvoirs centraux et qui garantit la possibilité d'une différence.

Toutefois, la subtopie est également, et surtout, une entité imaginaire : toujours ici mais aussi ailleurs. Si dans ses écrits politiques ainsi que dans sa poésie, Pasolini se permet des découpages de l'espace ou des raccourcis métaphoriques qui effacent les solutions de continuité entre corps et lieux éloignés qui appartiennent au « royaume de la faim »⁵⁶⁵, le cinéma démasque le fantasme, l'opération cinématographique dévoile l'opération mentale. Art du concret où, à la différence de la littérature, « une fleur » est toujours « cette fleur »⁵⁶⁶, à l'écran les continuités pasoliniennes ne peuvent être représentées qu'à condition d'isoler et de coudre ensemble, par les opérations de montage, des fragments d'espace qui incarnent la « réalité » dont Pasolini est affamé. Il en découle un monde chimérique fait d'assemblages géographiques qui donnent à voir la fantomatique subtopie. Tout en ayant un référent spatial réel, ce n'est donc que dans l'espace de la représentation qu'elle trouve une véritable consistance.

Ce rapport particulier à l'espace s'affirme et se consolide au fil des années dans la cinématographie pasolinienne. Si dans ses premiers films (*Accattone*, *Mamma Roma*, *La Ricotta*), il y a une correspondance entre l'espace géographique et celui de la narration cinématographique – les films sur les *borgate* sont effectivement tournés dans la banlieue romaine –, à partir de 1964 le cinéma de Pasolini crée de plus en plus des associations originales entre la toponomastique du film et les lieux du tournage : dans *L'Évangile selon Matthieu* la Palestine laisse la place à divers paysages de Italie du Sud, la Grèce de *Orestie* à l'Afrique, les villes de Corinthe et Thèbes d'*Œdipe roi* au paysage désertique du Maroc. Il n'est pas seulement question pour le réalisateur de retrouver un environnement qui s'adapte au contenu et au style du film : par ses transpositions, déterritorialisations et ses reterritorialisations, il travaille à une représentation impossible : faire exister la subtopie en supprimant les solutions de continuité entre ces lieux antiques survécus à la modernité.

Du moment où le cinéaste objective sa manière de réinventer l'espace en lui

⁵⁶⁵ Pier Paolo Pasolini, « Prophétie », *op.cit.* ; à mettre en relation avec ce texte : « C'est ce monde paysan éclairé, préindustrial et préindustriel, [...] que je regrette (ce n'est pas pour rien que j'habite le plus loin possible, dans les pays du Tiers-Monde où il survit encore, quoique le Tiers-Monde soit lui aussi en train de pénétrer dans l'orbite du soi-disant développement). Les hommes qui peuplaient cet univers ne vivaient pas un âge d'or [...] Ils vivaient ce que Chilanti a appelé l'âge du pain, c'est-à-dire qu'ils étaient des consommateurs de biens de toute première nécessité. C'est sans doute cela qui rendait leur vie pauvre et précaire extrêmement nécessaire. », in Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, *op.cit.*, p.86.

⁵⁶⁶ Nous reprenons la célèbre considération de Mallarmé dans l'Avant-dire au « Traité du verbe » de René Ghil : « Je dis : une fleur ! Et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets », in Ghil, *Traité du verbe*, Paris, Typographies expressives, 2012.

attribuant une identité précise au sein de l'œuvre, on pourra parler de ses constructions géographiques comme de véritables utopies. En effet, à un moment donné, il ne se limitera pas à construire un paysage éclectique pour donner forme à la subtopie, mais l'espace qu'il invente ainsi est nommé et thématiqué à l'intérieur du film : il ne s'agit plus alors d'un simple décor mais d'un espace cohérent et unitaire, d'un tissu connectif qui permet la construction d'un monde avec ses règles et ses couleurs. Si le fantasme subtopique, qui consiste à instituer une continuité entre espaces disjoints, accompagne la quasi-totalité de l'œuvre de l'écrivain, c'est dans son cinéma des années soixante-dix qu'il réalise des véritables utopies dont l'ancrage à un lieu réel est au service de l'invention d'un espace imaginaire autonome : dans le *Décameron*, *Salò ou les cent-vingt journées de Sodome* et, bien sûr, dans l'un de ses derniers projets *Porno-Théo-Kolossal*, comme nous le verrons, la subtopie fonctionne comme une véritable utopie. L'espace géographique présent matériellement dans le film devient un élément symbolique fort de l'œuvre, en sculpte le contenu et se charge plus que jamais de connotations politiques.

2.3.2.2. Une hétérochronie anhistorique

En deuxième lieu, la subtopie produit une « rupture absolue »⁵⁶⁷ avec le temps des autres topies. Nous touchons ici à un point aussi essentiel que controversé de la poétique pasolinienne : sa lecture du passé. Comme nous l'avons vu, Pasolini est fasciné par ce qu'il appelle une substantielle an-historicité des cultures populaires. La subtopie, en tant qu'archipel qui réunit tous les « mondes sous le monde », ne peut donc que se revendiquer de l'an-historicité. Il ne s'agit pas cependant qu'un paradis éternitaire⁵⁶⁸ car, dans le vocabulaire pasolinien, nier l'histoire ne signifie pas nier le temps. Au contraire, si l'histoire, l'histoire des vainqueurs, en épousant le « développement » néocapitaliste, travaille à empêcher les conditions de possibilité de tout temporalité autre, se revendiquer de l'an-historicité signifie protéger le temps cyclique et lent des religions préchrétiennes, le temps qui fait de la mort la condition du retour à la vie, un temps chargé de mémoire, la demeure des mères et des pères : l'*oikos*.

Si la subtopie refuse le progrès de la société de consommation qui annihile l'épaisseur historique, c'est justement pour instituer un archipel du temps dans lequel la répétition permet au passé de survivre. Les survivances de Pasolini sont des véritables

⁵⁶⁷ Michel Foucault, « Des espaces autres », *op.cit.*, p. 759.

⁵⁶⁸ Voir notre thèse : 2.1.1.

infractions à la temporalité amnésique du présent néocapitaliste. À bien y regarder, l'attention de Pasolini ne se dirige pas sur la compénétration du présent et du passé, ni au « rendez-vous secret entre l'archaïque et le moderne »⁵⁶⁹ dont parle Agamben, mais plutôt à une sorte de *rendez-vous manqué* de la subtopie avec l'histoire des vainqueurs. S'il est indéniable, à nos yeux, que les survivances, comprises à la manière d'Aby Warburg⁵⁷⁰, soient nécessairement en contact avec le présent du fait même que, pour être telles, elles doivent forcément se donner *hic et nunc*, au contraire, Pasolini concentre tout son intérêt non sur leur capacité à faire dialoguer deux époques mais sur ce qui échappe à toute confrontation, ou bien à la manière dont la subtopie s'approprie les irrptions de l'histoire pour les faire tourner dans son circuit de répétition qui les ramène immédiatement au temps mythique de l'origine. Autrement dit, si les survivances ne sont que très rarement véritablement isolées dans le temps, tout comme dans l'espace, Pasolini sacrifie leur élément diachronique et met en valeur leur fixité, leur sub-historicité, à savoir leur appartenance à un temps qui n'est pas le nôtre et qu'il veut imaginer comme indépendant aussi bien de l'histoire que de l'irréalité bourgeoise. Quand l'une ou l'autre font irruption dans le territoire sacré de la subtopie c'est au cinéaste, dans sa poésie ou dans son cinéma, de leur restituer leur autonomie : la *Trilogie de la Vie* n'est que l'exemple le plus achevé de ce fabuleux montage de ces rendez-vous manqués avec l'histoire.

La subtopie est dans l'imaginaire de Pasolini l'hétérotopie absolue : indépendante, antécédente, ontologiquement autre, non seulement elle ne découle pas de l'espace-temps bourgeois, mais elle n'entre pas en relation avec celui-ci. La seule relation possible est unidirectionnelle : de l'irréalité vers la réalité et se fait au détriment de cette dernière dont la condition de survie est son isolement des autres chrono-topies. C'est pourquoi Sana, cette ville « restée intacte depuis le Moyen Âge » est probablement l'hétérochronie la plus pure de l'œuvre du cinéaste.

2.3.2.3. Les langues de la subtopie

Un troisième aspect se lie indissociablement aux deux premiers : la question de la langue. Comme nous l'avons vu en étudiant le Frioul et les *borgate* romaines de Pasolini,

⁵⁶⁹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 11.

⁵⁷⁰ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.

îles linguistiques et îles spatiales se recoupent l'une l'autre. Le périmètre d'un territoire est aussi un périmètre linguistique et, puisque la langue est culture, à ce dernier correspond un périmètre culturel. La réflexion sur la langue de Pasolini se superpose à celle sur l'espace : si d'un point de vue géographique, ce sont les « mondes sous le monde » qui intéressent Pasolini, d'un point de vue linguistique ce sont les langues de ces mondes qu'il choisit en opposition aux langues des « capitales linguistiques ». Les langues de la subtopie sont donc des langues mineures dans le sens de Deleuze⁵⁷¹.

Tant que Pasolini est principalement poète et romancier et qu'il regarde le monde en deçà des frontières italiennes, le problème de la communication et de l'expression reste interne à la réflexion sur la langue, comprise, à la manière de Saussure, comme système de signes, chacun composé d'un signifiant (articulé en graphèmes et phonèmes) et d'un signifié. Pour figurer la subtopie, Pasolini choisit des langues mineures qui sont, par définition, centrifuges. Sa préférence pour les dialectes, qui avait caractérisé son œuvre dans les années quarante (le frioulan), les années cinquante et les premières années soixante (le *romanesco*), revient dans les années soixante-dix avec l'adaptation du *Décameron*, où la langue officielle est le napolitain. De même, dans ses œuvres littéraires, Pasolini poursuit le mythe d'une langue régressive, qui soit le plus possible en contact direct avec la réalité. Nous pouvons mentionner trois exemples qui montrent, de manière différente, sa recherche d'une langue authentique et, en quelque sorte originaire, en littérature : autour de 1970, il imagine un recueil de douze poèmes écrits en une très ancienne langue occitane, d'origine paysanne, presque disparue, dont le poète serait le dernier parlant. Ce projet poétique inabouti prend le nom de *Poesie in una lingua inventata* (« Poèmes en une langue inventée »)⁵⁷² ; dans *Pétrole*, Pasolini imagine de réécrire plusieurs fragments du roman en utilisant des alphabets autres que l'alphabet latin. C'est le cas de la séquence du voyage des Argonautes, seulement ébauchée en Italien, qu'il se proposait d'écrire entièrement en grec, mais aussi de l'*Appunto 132* (« Voyage à Edo »), qui devait contenir une insertion en japonais. En outre, dans l'*Appunto 37* (« Quelque chose d'écrit »), il affirme que tout *Pétrole* aurait dû être écrit avec un alphabet d'idéogrammes ou d'hiéroglyphes :

Je ne nie pas que certainement la chose la meilleure aurait été d'inventer carrément

⁵⁷¹ Gilles Deleuze, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

⁵⁷² Sur *Poesie in una lingua inventata*, voir Graziella Chiarcossi, « Poesie in una lingua inventata di Pier Paolo Pasolini », *Miscellanea di Studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena, Mucchi, 1989, pp. 393-410.

un alphabet si possible de caractères idéogrammatiques ou hiéroglyphiques, et d'imprimer le livre en entier comme ça⁵⁷³.

Dans la dernière partie de son œuvre littéraire, Pasolini explore d'autres possibilités que les langues mineures pour satisfaire sa recherche de l'originaire. L'écrivain est en quête, soit de langues reposant sur un système de signes, comme les idéogrammes ou les pictogrammes qui, en étant « figuratifs » se rapprochent plus de la réalité que les phonogrammes ; soit de langues qui, tout en reposant sur un systèmes de phonogrammes (le grec), apparaissent comme indéchiffrables pour un lecteur qui connaît le seul alphabet latin : chaque signe est ainsi perçu moins comme un élément d'un système linguistique que comme une image antique à la signification inconnue, qui se soustrait ainsi au registre de la communication logique des langues. Son pari est celui de rechercher à l'intérieur d'une langue qui est par définition une médiation, un espace qui échappe le plus possible à cette médiation ou qui la remet en cause. Dans *Pétrole*, Pasolini poursuit le rêve d'une langue littéraire qui se rapprocherait davantage de la langue « faite de corps et d'objets » du cinéma. Son intérêt vis-à-vis des alphabets autres en littérature est impensable en dehors de sa pratique de la « langue du cinéma ».

Avec son passage au cinéma, on assiste à un glissement de la problématique de la langue à celle du langage, bien que Pasolini refuse de fait cette distinction et préfère parler de langue à propos du langage cinématographique. Sa réflexion sur la différence entre « langues verbales » et « langues non-verbales » se fonde sur l'interprétation de la réalité elle-même comme « langage ». Ce mot est donc réservé à ce qu'on pourrait définir comme la langue des choses. Si la réalité est elle aussi un système de signes, il n'y aurait pas de différence substantielle entre langues verbales (par exemple le français ou l'italien) et langues non verbales (le cinéma) : l'une et l'autre seraient des *traductions* du « langage de la Réalité ». Pour reprendre ses mots :

Quand je dis « chêne », je régresse à cette structure première du langage qu'est le Langage de la Réalité, pour ensuite m'avancer dans le champ de l'imagination autre mienne, là où le chêne « signe du langage de la Réalité » se reconstitue comme matérialité évoquée (ou rappelée). Le procès est le suivant : chêne comme signe du Langage de la Réalité – « chêne » comme signe écrit-parlé qui le traduit – chêne comme signe du Langage de la Réalité imaginée. Les langues écritesparlées sont des traductions par évocation ; les langues audiovisuelles (cinéma) sont des traductions par reproduction. C'est-à-dire que le Langage traduit toujours le Langage non

⁵⁷³ Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, *op.cit.*, p. 172.

Nous comprenons dans ce texte que l'usage des mots « langue » et « langage » ne se réfère pas à la définition de Christian Metz. Pasolini appelle « langage » le système dans lequel s'organiseraient les signes de la réalité ; il parle de « langue » pour définir les systèmes de signes secondaires qui traduiraient ce langage primaire des choses, qui est « en soi », en dehors de toute langue. Le cinéma serait alors une « langue audio-visuelle », distincte d'une « langue écrite-parlée » seulement par sa capacité à traduire « par reproduction » et non « par évocation ».

En effet, lorsque Pasolini devient cinéaste, ce qui correspond chronologiquement à sa découverte du Tiers-Monde, l'importance qu'il avait consacrée jusqu'à ce moment à la « langue écrite-parlée » s'accompagne d'une nouvelle passion pour la « langue audio-visuelle » qui, comme il le théorise dans *Expérience hérétique* à un rapport plus strict avec la Réalité : la découverte du cinéma est une découverte d'une « langue » capable d'intégrer « par reproduction » les objets, les lieux et surtout les corps. Cette dernière apparaît en effet à ses yeux comme une langue régressive, en deux sens : tout d'abord, aux seuils des frontières du linguistique, elle tend à les dépasser en allant vers l'extra-linguistique ; en second lieu, elle est composée essentiellement d'« éléments oniriques, élémentaires, barbares »⁵⁷⁵, ce qui en fait une langue essentiellement préhistorique, dans le sens que cette catégorie assume chez Pasolini. Selon le cinéaste, le fondement d'un film n'est pas la narration, bien que la production industrielle ait mis l'accent sur cette dernière. Sa composante principale serait « un sous-film mythique et enfantin », présent dans un film d'auteur comme dans un film commercial. Si la subtopie est un espace-temps de l'origine, la « langue du cinéma », bien qu'historiquement elle ne soit apparue qu'à la fin du XIX^{ème} siècle, est elle aussi fantasmée comme une « langue enfantine, mythique et originale ». À partir de l'entrée de Pasolini dans l'univers du cinéma, le choix d'une langue écrite-parlée subtopique n'est plus une urgence : la « langue audio-visuelle » du cinéma permet en effet de représenter directement la réalité, qui, pour reprendre une phrase du Centaure dans *Médée*, « est faite non de mots, mais de choses ». La subtopie trouve alors sa forme symbolique privilégiée dans le cinéma.

⁵⁷⁴ Pier Paolo Pasolini, « Le non verbal comme autre verbalité », *L'Expérience Hérétique*, op.cit., p. 121.

⁵⁷⁵ Pier Paolo Pasolini, « Le cinéma de poésie », *L'Expérience hérétique*, op.cit., p. 121.

2.3.2.4. Inachèvement et périphéries formelles

Quatrième aspect. D'un point de vue esthétique, la subtopie s'appuie sur des formes qui correspondent et intègrent sa recherche de l'originaire et de l'ancestral. Son inquiétude artistique, qui le pousse à expérimenter tout genre d'écriture, s'attarde de préférence sur les formes du passé : c'est le cas pour la tragédie grecque et pour les contes populaires du *Décameron*, des *Contes de Canterbury* et des *Mille et une nuits*. Toutefois, sa quête de la régression temporelle le pousse non seulement vers les genres de la tradition, mais aussi vers des formes expérimentales originales qui, à travers une opération méta-créatrice, tendent à faire coïncider l'œuvre avec sa propre gestation. L'inachèvement des *Appunti*, qu'il pratique d'abord comme forme de l'écriture et ensuite comme esthétique cinématographique, en est le résultat le plus intéressant.

On pourrait objecter que l'usage de formes relativement brèves ou inaccomplies répond tout d'abord à une exigence personnelle de l'artiste. En privilégiant le moment fulgurant de la création à dépit du travail successif de mise en place et de perfectionnement de l'œuvre⁵⁷⁶, Pasolini aurait trouvé dans l'*Appunto* un terrain de création particulièrement favorable, sans que ceci ait un rapport direct avec sa fascination pour le temps auroral et enfantin de l'humanité et ses manifestations géographiques. Deux hypothèses se dessinent alors : la première expliquerait le choix de l'inachèvement par un besoin de l'artiste de trouver une forme idéale pour des espaces primordiaux et authentiques tels que les subtopies ; la deuxième expliquerait le recours au non-fini par le tempérament artistique de Pasolini qui préférerait accorder la primauté au moment initial du processus de création, en évitant ainsi autant que possible le travail successif de cisèlement. Ces deux lectures ne constituent qu'une contradiction apparente. Dans un cas comme dans l'autre, la quête d'une immédiateté et d'une spontanéité trouve en effet une place privilégiée dans la création qui cherche à mettre en cause son statut d'œuvre comme objet institutionnel. La recherche de la subtopie et de l'inachevé est en rapport direct avec l'aversion de Pasolini vis-à-vis de l'institution, qu'il perçoit essentiellement comme uniformisante et violente. Il en découle sa recherche de la marginalité dans l'espace et des formes fragmentaires, décousues et inachevées dans l'art. En outre, sa désapprobation face à des phénomènes artistiques « mondains » qui, comme les avant-gardes, font *tabula rasa* du passé, se reverse dans la posture créative de Pasolini, qui choisit de se ranger, d'une part, du côté de la

⁵⁷⁶ Sur les pratiques d'écriture de Pasolini, voir Walter Siti, « L'opera rimasta sola », in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, vol.II, , Walter Siti (dir.), Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 2003.

tradition, pour scandaliser les avant-gardistes et les post-modernes, et qui se penche, d'autre part, sur des formes hybrides et non reconnues, pour réagir contre toute nécessité de structuration figée. Son impatience artistique est l'autre facette d'un tempérament qui supporte mal les cadres rigides de la société littéraire bourgeoise.

Massimo Fusillo a relevé cet aspect en analysant l'incipit de *Pétrole*, un des éléments qui exhibe l'inachèvement voulu du roman, préexistant à son inachèvement contingent dû à la mort de Pasolini. En effet, la première page du texte est blanche, exception faite pour une note de bas de page qui déclare « ce roman ne commence pas⁵⁷⁷. » Le spécialiste a interprété cette absence de commencement comme une « négation » de « toute structuration conventionnelle et de toute élaboration stylistique auxquelles s'oppose l'assemblage libre de matériaux bruts », acte qui présuppose « le refus de l'institution littéraire et de toutes ses conventions »⁵⁷⁸. En refusant les conventions sociales et littéraires de son époque, Pasolini se réclame ainsi de formes imparfaites et brutes, ou des genres les plus anciens, comme la tragédie ou les contes populaires. De même, sur un plan politique, il oppose sa subtopie à l'idéal progressiste de gauche, qu'il défend en théorie, mais dont il critique âprement les résultats concrets, du moins en Italie. De ce positionnement original découle l'œuvre pasolinien qui poursuit cette direction de manière de plus en plus radicale à partir de ce qu'il appelle la « fausse révolution » de 1968.

⁵⁷⁷ Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, *op.cit.*, p. 19.

⁵⁷⁸ Massimo Fusillo, « L'incipit negato di Petrolio. Modelli e rifrazioni », in *Contributi per Pasolini*, (dir. Giuseppe Savoca), Firenze, L.S. Olschki, 2002, pp. 39-53.

Chapitre 3 - EN QUÊTE D'UTOPIES : FIGURES DE LA MARCHE

3.1. STASES ET MOUVEMENTS

3.1.1. PENSÉE DIURNE ET PENSÉE NOCTURNE CHEZ PASOLINI

Il existe un paradoxe majeur dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini. Dans *Les Cendres de Gramsci*, en apostrophant directement l'auteur de *Quaderni dal carcere* (« Cahiers de prison »), il lui adresse ces mots :

Scandale de me contredire, d'être
avec toi, contre toi ; avec toi dans mon cœur,
au grand jour, contre toi dans la nuit des viscères ;

reniant la condition de mon père
– en pensée, avec un semblant d'action –
je sais bien que j'y suis lié par la chaleur

des instincts, de cette beauté qui me passionne,
fasciné par une vie prolétaire
née bien avant toi, je fais ma religion

de sa joie, non de sa lutte
millénaire ; de sa nature, non de sa
conscience⁵⁷⁹ ;

Dans ce poème, Pasolini explicite son « scandale » : le scandale de porter sur le prolétariat et sur le sous-prolétariat, le peuple de la subtopie, un regard qui naît d'une

⁵⁷⁹ Notre traduction. Le poème se continue ainsi : « ... seule la force originelle // de l'homme, qui, en s'accomplissant, s'est enfuie, / lui donne l'ivresse de la nostalgie, / une lueur poétique : et je ne sais / rien en dire de plus, sinon ce qui serait / justesse, et non sincérité, amour / abstrait, et non poignante sympathie... / Pauvre parmi les pauvres, je m'attache / comme eux, à d'humiliantes espérances, / et, comme eux, je lutte pour vivre // jour après jour. Mais, en ma désolante / condition de déshérité, / je possède, moi : la plus exaltante / des possessions bourgeoises, le bien / le plus absolu. Mais si je possède l'histoire / elle me possède elle aussi ; je vis dans sa lumière : // mais à quoi bon la lumière ? » in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. I., *op.cit.*, p.820.

passion viscérale, la passion pour un monde qui n'est pas le monde bourgeois de son père et qui est porteur d'une beauté et d'une joie religieuses, derrière lesquelles s'estompe la réflexion « diurne » sur la lutte des classes : c'est une passion sensuelle qui le pousse, dans la « vérité nocturne », vers la recherche d'un monde qui conteste intrinsèquement son univers bourgeois : l'univers de visages, de sourires, de corps de la subtopie.

Nous pouvons donc parler d'une *pensée diurne* et d'une *pensée nocturne* chez Pasolini. Sa pensée diurne aspire au progrès humain, qu'il distingue bien sûr du progrès technique : c'est un « progrès » qui est indépendant du « développement ». Il explique le sens que ces mots ont pour lui dans un article fondamental d'*Écrits Corsaires*, dont nous reprenons ici la partie centrale :

Voyons : le mot développement a aujourd'hui tout un réseau de références qui concerne un contexte indubitablement de « droite ». Qui veut le « développement » ? Je veux dire, qui le veut de façon non pas abstraite et idéale, mais concrètement et pour des raisons d'intérêt économique immédiat ? C'est évident : ce sont ceux qui produisent qui veulent ce « développement-là » ; les industriels. Et puisque le « développement » en Italie est ce développement, ce sont en l'espèce, et pour être précis, les industriels qui produisent les biens superflus. La technologie (application de la science) a créé la possibilité d'une industrialisation pratiquement illimitée et dont les caractères sont déjà transnationaux. Les consommateurs des biens superflus sont, pour leur part, irrationnellement et inconsciemment d'accord pour vouloir le « développement » (*ce développement*). Pour eux, il signifie promotion sociale et libération, avec pour conséquence l'abjuration des valeurs culturelles qui leur avaient fourni les modèles du « pauvre », du « travailleur », de l'« épargnant », du « soldat », du « croyant ». La « masse » est donc pour le « développement » [...] ⁵⁸⁰.

La notion de « développement » est donc à distinguer de celle de « progrès » :

Qui par contre veut le « progrès » ? Ceux qui n'ont pas d'intérêts immédiats à satisfaire à travers le « progrès » : les ouvriers, les paysans, les intellectuels de gauche. Le veulent ceux qui travaillent, et qui sont donc exploités. Quand je dis « le veulent », je le dis dans un sens authentique et total (il peut aussi y avoir quelques « producteurs » qui veulent, qui sait, sincèrement le progrès, mais leur cas ne fait pas loi). Le « progrès » est donc une notion idéale (sociale et politique), alors que le développement est un fait pragmatique et économique ⁵⁸¹.

Après avoir posé cette distinction entre le « progrès » - une émancipation sociale et politique, qui sous-entend une démocratisation réelle et une structuration moderne et

⁵⁸⁰ Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, op.cit., p. 226.

⁵⁸¹ Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, op.cit., pp. 226-227.

véritablement égalitaire de la société – et le « développement » – qui coïncide avec un modèle économique précis, consumériste et néocapitaliste –, Pasolini affirme que, si ces deux notions ne sont pas à confondre, il faudrait « un synchronisme » entre l’une et l’autre, car « un vrai progrès n’est pas (à ce qu’il semble) concevable sans l’apparition des prémisses économiques nécessaires à son actualisation⁵⁸² ». Il ne critique donc pas l’idée d’un développement économique en soi, mais plutôt « ce développement », tel qu’il se présente à son époque en Italie, à savoir « un développement dont la configuration a été désormais formée et fixée dans le contexte de l’industrialisation bourgeoise⁵⁸³ ». Pasolini s’acharne donc contre le système qui a eu le dessus, et qui est encore aujourd’hui, le système de production dominant. Il le caractérise, dans d’autres écrits, comme une nouvelle forme de totalitarisme, qui est de fait un véritable fascisme, encore plus épouvantable, car plus *efficace*, que le fascisme historique. Si celui-ci se servait déjà amplement de la propagande et les moyens de communication de masse pour conserver et affirmer son pouvoir, il opère toutefois encore en grande partie à travers la violence, la coercition, la terreur. Au contraire, le nouveau totalitarisme est d’autant plus puissant qu’il dissimule sa domination et opère subtilement au niveau des consciences et des corps : à travers la publicité, la télévision et la diffusion de modèles imposés de haut, il arrive en effet à manipuler les désirs et à créer des faux besoins marchands, non par la violence mais en prenant appui sur l’hédonisme.

La pensée diurne de Pasolini ne refuse pas le progrès économique et social ; on pourrait même affirmer qu’il l’invoque, pourvu que ce dernier refuse et combatte *ce* développement de la soumission et de la dépendance ; pourvu aussi qu’il cherche comme propre fondement une forme différente de développement, peut-être encore inconcevable, mais absolument nécessaire et urgente. C’est une pensée de l’éveil, au sens benjaminien, d’une recherche du « désensorcellement »⁵⁸⁴ des mythes marchands de son temps, produits par un système de production déterminé ; une pensée de la tension vers l’émancipation humaine.

La position de Pasolini se complique dès que cette réflexion politique rencontre son pendant « nocturne ». Comme il l’explicite dans le poème des « Cendres de Gramsci », son amour pour les classes prolétaires est viscéral et physique : c’est leur « nature », non « leur conscience » qu’il célèbre dans son œuvre. Le discours politique se perdant dans les

⁵⁸² *Ibid.*, p. 227.

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p.494.

entrailles de la passion charnelle, le poète ne peut ainsi que trahir son interlocuteur symbolique, Antonio Gramsci. Les transformations brutales subies par la société italienne dans les années soixante représentent donc pour l'artiste plus qu'un phénomène historique à analyser et à mettre en scène ; le Pasolini « nocturne » vit comme un drame existentiel et physique la disparition progressive des formes du passé, objets absolus de son désir, mythifiés et fantasmés, et il en invoque le retour, quitte à trahir ses valeurs politiques et le combat pour l'émancipation des classes subalternes, noyau du marxisme. Il est conscient que sa nostalgie du sacré, et au sens plus large du passé, « a quelque chose d'erroné, d'irrationnel, de traditionaliste⁵⁸⁵ » : c'est cette composante indéniable de la réflexion pasolinienne que nous appelons « nocturne », par opposition aux « lumières » du progrès social, mais aussi à l'éveil de Benjamin. En effet, Pasolini, qui est par ailleurs aussi habile à démasquer les illusions de son temps, sombre dans un repli romantique et décadent qui lui fait rêver d'un ailleurs et d'un autrefois qui n'ont jamais réellement existé et il applique cette image mythique au prolétariat et au sous-prolétariat : « le désensorcelleur se retrouve à son tour ensorcelé⁵⁸⁶ ». Lui qui est un observateur aussi minutieux, se laisse ensorceler non par la mythologie marchande de son temps, mais par le rêve aussi dangereux d'un retour fantasmé aux origines. On pourrait lui adresser la même critique qu'Adorno adresse à Benjamin dans la lettre du 2 août 1935, à savoir d'être resté prisonnier de la « catégorie mythico-archaïque de l'âge d'or »⁵⁸⁷.

S'inscrivant dans ce contexte imaginaire, la perception du « développement » inconditionné de l'Italie des années soixante et ses conséquences sort d'une sphère éminemment politique pour toucher à celle des ressentis intimes :

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 informe⁵⁸⁸.

Un autre cas d'émergence de la pensée « nocturne » est sa déclaration lors de la présentation du documentaire sur Sana en 1974. À cette occasion, il admet « tout en ayant honte », qu'au fond de lui il préférerait que « les Perses continuent de vivre dans ces vieilles maisons, sans chauffage, sans climatisation moderne, ni les autres comforts ». La

⁵⁸⁵ Jean Duflot et Pier Paolo Pasolini, *Entretiens avec Jean Duflot*, op.cit., p. 106.

⁵⁸⁶ Miguel Abensour, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, op.cit., p. 105. Miguel Abensour utilise cette formule en parlant d'Auguste Blanqui et de son ouvrage *L'Éternité par les astres* (1872).

⁵⁸⁷ Miguel Abensour, *L'Homme est un animal politique*, Paris, Sens&Tonka, 2013, p.36.

⁵⁸⁸ Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes*, op.cit., p. 82.

« pensée diurne » intervient ensuite pour corriger ce propos en le définissant comme « absurde ». La même logique apparaît dans plusieurs poèmes de la section *Tetro entusiasmo* (« Sombre enthousiasme ») du recueil poétique *La Nouvelle Jeunesse*, où il invoque une récession, qui correspondrait simplement au retour à la pauvreté. Dans le poème *La recessione* (« La récession »), il imagine un monde qui reviendrait en arrière, avant la victoire du modèle économique actuel, ce qui signifie, en Italie, un retour aux années quarante et cinquante. Il décrit les pantalons rapiécés, les pauvres soupes du soir, les nuits sans électricité. Mais la strophe finale, en survenant comme de haut, animée par la réflexion politique de la conscience diurne, corrige ce rêve de récession :

Mais finissons-en avec ce film néo-réaliste.
Nous avons abjuré ce qu'il représente.
En refaire l'expérience ne vaut la peine que
Si on lutte pour un monde véritablement communiste⁵⁸⁹.

La pensée diurne corrige donc l'élan nocturne et encadre ces invocations à la récession dans l'évocation d'un projet social qui peut faire écho aux théories de la décroissance. La subtopie est envisagée comme point de départ et, ensuite, comme phase intermédiaire, entre l'ancien monde des rêves pasoliniens et un nouveau monde communiste, « réellement communiste ». Pasolini accomplit ainsi une nouvelle hybridation des théories marxistes : non la dictature du prolétariat, mais une phase intermédiaire subtopique comme condition nécessaire à l'avènement d'une société « véritablement communiste ».

3.1.2. FAIRE *TABULA RASA* DU PRÉSENT : RETOUR À LA SUBTOPIE

Surtout après 1968, à l'intérieur de la dialectique entre pensée diurne et pensée nocturne, Pasolini propose comme condition exclusive de l'instauration d'un monde différent, un retour en arrière pour faire *tabula rasa* du néocapitalisme des années soixante et recommencer dans un nouveau projet de société. Dans ce sens va aussi le texte « Note pour un poème en méridional » qui prône la lutte communiste pour « les biens nécessaires » :

On ne peut plus continuer ainsi [...]. Revenons en arrière, les poings fermés, et recommençons
derechef. Et vous ne vous trouverez plus devant le fait accompli d'un pouvoir bourgeois

⁵⁸⁹ Pier Paolo Pasolini, « La récession », *La Nouvelle jeunesse*, *op.cit.*, p. 278.

désormais destiné à durer éternellement. Votre problème ne sera plus de sauver ce qui peut l'être. Pas de compromis. Revenons en arrière. Vive la pauvreté. Vive la lutte communiste pour les biens nécessaires⁵⁹⁰.

À quel communisme s'opposerait le « communisme véritable » évoqué par Pasolini ? Bien que dans les années soixante-dix le PCI soit l'un des partis les plus suivis du pays⁵⁹¹ et l'un des partis communistes les plus forts d'Europe, Pasolini avait compris que la société empruntait de fait une toute autre voie. Il le faisait dire, déjà en 1966, au corbeau de *Uccellacci e Uccellini* (« *Des oiseaux, petits et gros* »), qui s'exclamait : « L'époque de Brecht et de Rossellini est révolue ! ». Il le répétera ensuite dans ses *Écrits Corsaires* : à ses yeux, la société italienne est en train de vivre une « révolution de droite ». Dans ce contexte historico-politique, selon Pasolini, le PCI n'arrive pas à en prendre ses distances avec cette droitisation de la société et se trouve, malgré lui, dans une position de complicité avec celle-ci. Comme il le développe dans un article du 15 juillet 1973, les premières années soixante-dix marqueraient pour l'Italie le début d'une période de « réaction » sans précédent, bien que de fait, rien ne soit restauré. Cette « révolution de droite » agirait sur deux plans séparés et contradictoires qui empêcheraient de saisir sa véritable nature. D'une part, elle détruit la droite traditionnelle et conservatrice, ses idéologies, ses institutions et ses formes de vie « à travers une accumulation progressive de nouveautés (presque toutes dues à l'application de la science) »⁵⁹². D'autre part, cette même droite, qui a désormais adopté la nouvelle idéologie consumériste visant à se débarrasser de toutes les formes du passé, défend les institutions traditionnelles « contre les attaques de la classe ouvrière et des intellectuels »⁵⁹³. Cette dernière n'est qu'une prise de position idéologique, qui masque l'instauration réelle et existentielle de valeurs absolument nouvelles et incompatibles avec les anciennes. Dans cette situation entièrement nouvelle, le parti communiste italien, tout en restant comme l'affirme Pasolini dans *Lettres Luthériennes*, « un pays propre à l'intérieur d'un pays sale », ne propose pas un modèle véritablement alternatif. En acceptant de se confronter aux problèmes créés par la société de consommation, en travaillant pour trouver des remèdes, il ne fait que valider l'état des choses et reconnaît le modèle dominant comme le seul possible. Il prend l'exemple de la ville de Bologne, ville à la fois communiste et consumériste. Il imagine que Bologne

⁵⁹⁰ Pier Paolo Pasolini, « Note pour un poème en méridional », *La Nouvelle jeunesse*, *op.cit.*, p. 279.

⁵⁹¹ Aux élections de 1976, quelques mois après la mort de Pasolini, le Parti Communiste Italien atteindra son record historique (34,4%).

⁵⁹² Pier Paolo Pasolini, *Écrits Corsaires*, *op.cit.*, p. 42.

⁵⁹³ Pier Paolo Pasolini, *Écrits Corsaires*, *op.cit.*, pp. 42-43.

elle-même prenne la parole :

Je pose des problèmes concernant le développement de la société de consommation transnationale à un conseil régional communiste, lequel, au moment même où il⁵⁹⁴ résout ces problèmes, les accepte. Et en acceptant ces problèmes dans la pratique, qui est toujours une théorie encore non formulée – il accepte aussi l'univers qui les pose : c'est-à-dire l'univers de la seconde et définitive révolution bourgeoise. Ce qu'une ville italienne est devenue – que cela soit bon ou mauvais – est ici accepté, assimilé, codifié. Au moment même où je suis, à la fois, une ville développée et une ville communiste, non seulement je ne suis une ville où il n'y a pas d'alternative, mais une ville où il n'y a même pas d'altérité. Je préfigure donc l'Italie éventuelle du compromis historique, où, dans le meilleur des cas, c'est-à-dire dans le cas d'un pouvoir administratif communiste effectif, la population serait entièrement composée de petits-bourgeois, les ouvriers ayant été anthropologiquement éliminés par la bourgeoisie⁵⁹⁵.

Si la droite et la gauche adhèrent essentiellement au même modèle socio-économique, si même le Parti Communiste préfère l'adaptation à la révolution, les conditions historiques pour un changement radical ne subsistent plus. Le communisme que Pasolini invoque est donc un communisme utopique, qui aurait pu avoir lieu, mais qui n'a pas eu lieu, et qui pourrait avoir lieu uniquement dans un espace-temps non encore corrompu par le néocapitalisme de l'après-guerre, un communisme qui fasse tabula rasa, non du passé mais, bien au contraire des conditions récentes de la situation socio-économique de son époque, à savoir le « développement » capitaliste des dernières décennies. Revenir en arrière pour construire les conditions d'une société émancipatrice : la seule possibilité de réaliser ce communisme utopique serait une rupture totale avec le « développement », une sorte de fracture subtopique (une révolution subtopique ?), pour jeter ensuite les bases pour un avenir véritablement communiste. Hervé Joubert-Laurencin dans son analyse de *La Rabbia* a ainsi présenté la révolution selon Pasolini :

La révolution, pour Pasolini est le paradoxe d'un retour au *statu quo ante* qui ne soit pas réactionnaire. Pour lui le sens profond de toutes les révolutions (telles qu'elles devraient être plutôt que telles qu'elles sont généralement dans l'histoire moderne) consiste à redécouvrir la vérité archaïque des pères perdue par les fils, le danger de chaque révolution étant de confirmer le moderne. Cette vision proprement tragique implique donc un grand paradoxe temporel : ce que le présent de la révolution peut mettre à jour, en le bouleversant dans le but de créer un

⁵⁹⁴ Nous corrigeons une erreur de traduction « elle » à la place de « il ». Le pronom se réfère alla « giunta comunale », traduit par un nom masculin par Anna Rocchi Pullberg. Le pronom doit donc être au masculin jusqu'à la fin du paragraphe.

⁵⁹⁵ Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes*, *op.cit.*, p. 62.

futur, c'est le passé le plus archaïque, autrement appelé la tradition⁵⁹⁶.

Le passé serait donc catapulté en avant par une vraie révolution capable de ne pas retomber dans un modernisme stérile. Dans *Sombre enthousiasme*, cette *tabula rasa* du néocapitalisme donne un sens aux élans régressifs de Pasolini et s'insère dans le dessin d'une société à venir qui ferait un avec le passé tout en s'engageant dans une lutte pour un modèle égalitaire et pour les « biens nécessaires »⁵⁹⁷. Mais pour faire cela, il faudrait d'abord se désintoxiquer de la société de consommation et renouer avec le *statu quo ante*.. Nous sommes au cœur de la problématique de l'utopie, dont l'une des conditions d'existence est de postuler un espace-temps non-contaminé où la société, l'économie et la politique peuvent être repensées de zéro.

3.1.3. LA STRATE HISTORIQUE ET LA STRATE ANHISTORIQUE DE L'UTOPIE CHEZ BENJAMIN ET PASOLINI

Les remarques de Walter Benjamin pour *Passagenwerk* (« Le Livre des passages ») nous semblent indispensables pour poser les bases d'une réflexion sur Pasolini au prisme du concept d'utopie. Dans « L'Exposé de 1935 », l'auteur du projet *Paris, capitale du XIXème siècle* formule l'hypothèse d'une structure dualiste de l'utopie qui, comme le synthétise Miguel Abensour, serait composée d'une « strate historique » et d'une « strate anhistorique »⁵⁹⁸. Cette idée jaillit dans le cadre d'une interrogation sur les passages de Paris, ces « couloirs au plafond vitré, aux entablements de marbre, qui courent à travers des blocs entiers d'immeubles dont les propriétaires se sont solidarisés pour ce genre de spéculation ». C'est dans ces structures, éclairées par le haut, que le passant contemple les magasins les plus élégants et a l'impression de marcher à travers « un monde en miniature »⁵⁹⁹. Benjamin saisit une ambiguïté profonde dans ces créations architecturales du XIXème siècle, qu'il perçoit comme « une image de rêve et de désir du collectif »⁶⁰⁰. Si,

⁵⁹⁶ Hervé Joubert-Laurencin, *Portrait d'un poète en cinéaste*, op.cit., p. 145.

⁵⁹⁷ Pier Paolo Pasolini, « Note pour un poème en méridional », *Sombre enthousiasme* in *La nouvelle jeunesse*, op.cit., p. 279.

⁵⁹⁸ Miguel Abensour, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, op.cit., p. 82.

⁵⁹⁹ Guide de Paris cité par Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages*, Paris, Le Cerf, 2000, p. 35.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 891.

d'un côté, elles sont des véritables « temples du capital marchand⁶⁰¹ », d'un autre côté, elles puisent leurs racines dans le substrat plus onirique de la collectivité : elles exercent ainsi une puissante fascination et suscitent un rêve de bonheur ancestral, qui ensorcelle le passant et engendre un processus d'idéalisation de la marchandise.

Ces hétérotopies que sont les passages de Paris offrent à Benjamin l'occasion de se livrer à une réflexion sur l'utopie : non seulement il met en relation les passages avec le phalanstère de Charles Fourier mais, dans *L'Exposé* de 1935, il élabore une théorie de l'utopie comme compénétration de l'Ancien et du Nouveau, dans laquelle s'entremêleraient « la strate historique » et « la strate anhistorique » dont parle Miguel Abensour. L'œuvre de Fourier, que Benjamin prend comme exemple, permet de comprendre sa théorie dualiste de l'utopie :

Ces rapports sont faciles à reconnaître dans l'utopie fouriériste. Son impulsion la plus intime provient de l'entrée en scène des machines. Mais cela ne vient pas directement à l'expression dans les exposés de cette utopie ; ils partent du caractère immoral du commerce comme de la fausse morale qui est employée à son service. Le phalanstère doit ramener les hommes à des relations dans lesquelles les bonnes mœurs sont superflues. Son organisation extrêmement compliquée apparaît comme une machinerie. Les engrenages des « passions », la combinaison complexe des « passions mécanistes » avec la « passion cabaliste » sont des analogies figuratives primitives de la machine dans le matériel de la psychologie. Cette machinerie faite d'hommes produit le pays de Cocagne, le symbole de souhait originaire [das uralte Wunschsymbol], que l'utopie de Fourier a réalisé dans une nouvelle vie⁶⁰².

La théorie de l'utopie fouriériste, cette « machinerie des passions » est, aux yeux de Benjamin, l'expression même des innovations technologiques de son époque : tout en n'étant pas envisagé en tant que tel, l'objet machine hante profondément l'imaginaire de Fourier : tout en prenant ses distances avec le passé récent (la « société des bonnes mœurs »), son rêve d'un monde autre jaillit de fait de cette même conjoncture économique. C'est toutefois par un bond vers un passé archaïque et mythique que cet imaginaire de l'actuel rencontre et se fond avec un rêve de bonheur anhistorique et produit une combinaison originale de Nouveau (les machines du capital) et d'Ancien (l'archétype du Pays de Cocagne).

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 47.

La strate historique de l'utopie benjaminienne serait donc une sorte de tension produite par le présent vers l'avenir⁶⁰³. « Chaque époque rêve la suivante » : cette citation de Michelet, qui introduit le discours sur l'utopie de Benjamin, résume son élan vers une société du futur, vers une société meilleure. La strate anhistorique ressurgirait lorsque les images de souhait (*Wunschbilder*) produites par un nouveau mode de production iraient chercher du côté du passé le plus ancestral le mythe de la société sans classes. Dans *L'Exposé de 1935*, Benjamin postule ainsi la présence d'une sorte de « noyau invariant de l'utopie »⁶⁰⁴ : « son lien secret à l'âge d'or »⁶⁰⁵. L'*Urgeschichte*, ou la Pré-histoire au sens pasolinien – la préhistoire du « merveilleux barbare »⁶⁰⁶ – opère une double distanciation par rapport au passé récent, à savoir, pour reprendre encore une fois une observation de Miguel Abensour, « une mise à distance de l'ordre existant et une prise de distance à l'égard de la positivité dont elle dessine utopiquement les contours »⁶⁰⁷. L'utopie de Benjamin apparaît alors comme une forme foncièrement ambiguë, où l'Ancien et le Nouveau s'entremêlent et qui « tend un arc entre le sommeil et l'éveil »⁶⁰⁸, le sommeil des mythes passéistes et l'éveil de la prise de distance du *statu quo* et de son propre mouvement.

De ce raisonnement, que Benjamin abandonnera dans *l'Exposé de 1939* suite à un échange épistolaire avec Adorno, nous retenons l'hypothèse d'une structure double de l'utopie. Resituons toutefois la proposition benjaminienne dans la constellation esthétique et politique de Pasolini. Dans quel sens peut-on parler d'une utopie pasolinienne qui relèverait d'une strate anhistorique et d'une strate historique ? Quant à la dimension anhistorique, comme nous l'avons développé, elle relèverait de cette entité

⁶⁰³ « À la forme du nouveau moyen de production qui est encore au début dominée par celle de l'ancien (Marx) correspondent dans la conscience collective des images [Bilder] où le Nouveau et l'Ancien se compénètrent. Ces images sont des images de souhait [Wunschbilder] et le collectif cherche tout ensemble à supprimer et à dépasser [aufheben] comme à transfigurer [verklären] l'inachèvement du produit social aussi bien que les carences de l'ordre social de production. D'autre part, dans ces images de souhait s'exprime la ferme volonté de prendre ses distances par rapport à ce qui a vieilli [das Veraltete], c'est-à-dire en fait le passé le plus récent [das Jüngstvergangene]. Ces tendances orientent vers le passé le plus ancien l'imagination plastique [Bildphantasie] à laquelle le Nouveau donna son impulsion. Dans le rêve où chaque époque a sous les yeux en images l'époque suivante, celle-ci apparaît mêlée à des éléments de l'histoire originaire [Urgeschichte], c'est-à-dire d'une société sans classe. Les expériences relatives à cette société, déposées dans l'inconscient du collectif, donnent naissance, avec la compénétration du Nouveau, à l'utopie, dont on trouve la trace [Spur] en mille configurations de la vie, depuis les édifices durables jusqu'aux modes passagères », *Ibid.*

⁶⁰⁴ Miguel Abensour, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, op.cit., p.76.

⁶⁰⁵ *Ibid.*

⁶⁰⁶ Sur la notion de la barbarie chez Pasolini, voir : Fabien S. Gérard, *Pasolini ou le Mythe de la barbarie*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Arguments et documents », 1981, p. 91.

⁶⁰⁷ Miguel Abensour, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, op.cit., p.76.

⁶⁰⁸ Miguel Abensour. *L'homme est un animal utopique*, op.cit., p. 37

mythico-géographique que nous avons appelée, en empruntant un néologisme pasolinien, subtopie. Il est indéniable en effet, que l'œuvre de Pasolini est traversée par un élan vers l'antique, ce dernier prenant souvent l'aspect non d'un passé aux coordonnées spatio-temporelles précises, mais d'un temps mythique qui effleure l'Âge d'or. Cette entité porte l'empreinte de ce que l'écrivain-cinéaste appelle l'anhistoricité des classes populaires. Comme Benjamin dans *L'Exposé de 1935*, Pasolini confère à ce passé préhistorique le pouvoir de creuser une fracture profonde avec le passé récent et d'éveiller les esprits, ensorcelés par la dictature du présent qui s'impose comme le seul modèle possible. La subtopie, composante anhistorique de l'utopie pasolinienne, permet cette *distanciation* qui a la fonction précieuse de produire un éloignement de l'état présent et de rendre donc conceptuellement possible une alternative seulement en mettant à distance l'ordre existant et en donnant à voir une alternative. Tout en passant par l'espace virtuel de la représentation, le *statu quo* est montré comme relatif et arbitraire. Il se révèle ainsi comme une contingence, ou, pour utiliser une expression de Maria Modignola Coneti, comme « cette portion du réel passé par la petite porte de l'existant »⁶⁰⁹. L'Ancien serait donc porteur d'une altérité puissante et contestataire.

Plus subtile est la présence d'une strate historique. Dans l'œuvre pasolinien, on peut percevoir une autre tendance, parallèle à cet appel du passé le plus lointain. Nous pouvons la rapprocher d'une forme de progressisme, si par ce mot nous nous référons à la définition qu'il en donne dans *Écrits Corsaires* : une notion idéale. Moins explicite, moins thématifiée que l'attraction vers le passé, la strate historique de l'utopie benjaminienne se concrétise chez Pasolini dans les nombreuses figures de la marche parsemées dans ses textes et son cinéma. Ce sont eux qui incarnent cet élan vers le dépassement, cette inquiétude qui ne se contente jamais du déjà donné, ce besoin de tendre vers un au-delà. Ses personnages avancent sans cesse, sans savoir où ils vont ou sans rencontrer l'horizon vers lequel ils croient se diriger. Souvent leur marche reste suspendue, mais ils ne cessent pas pour autant de s'acheminer vers un futur incertain. C'est là la composante dynamique de l'utopie pasolinienne : un questionnement sur l'avenir qui finit par coïncider avec la marche vers ce même avenir ou vers le point de départ. Bien qu'il prenne ses distances de l'avancée folle de la société capitaliste et prône un abandon immédiat de cette voie mortifère et délirante par un retour en arrière, à travers ces rêves d'antique, transparaît la carte pâle du monde de demain. Elle est vierge, encore à dessiner, mais elle est pourtant là, en arrière-plan de ses écrits désespérés, de ses films, de ses poèmes : cet « avenir

⁶⁰⁹ Maria Coneti Modignola, *Il paese che non c'è e i suoi abitanti*, op.cit., p. 352.

véritablement communiste », qui ne se réalisera peut-être jamais, mais qui reste là, suspendu dans le temps, comme une utopie. Son œuvre, traversé par les nervures diurnes et nocturnes de l'éveil et du sommeil, vit aussi de la tension entre les deux strates de l'utopie benjaminienne, une l'entraînant vers le plus primitif des passés, l'autre le poussant, malgré tout, vers l'avant, vers un lendemain. Cette impulsion au mouvement, et les figures qui l'incarnent, dialectisent la subtopie, forme de la fixité et de la stabilité, et l'inscrivent dans une dynamique itinérante qui conteste intrinsèquement les structures fixes et les vérités catégoriques des totalitarismes réactionnaires. C'est encore une fois, à travers une conversion du temps en l'espace que nous pouvons saisir toute la richesse de la démarche pasolinienne.

À travers ce glissement, l'hypothèse benjaminienne se croise alors avec les paradoxes de l'utopie de More. Habitée par la tension entre l'esprit d'Hestia, la garante de la stabilité du foyer, et celui d'Hermès, avec son élan vers l'ouverture des ports et le devenir, hantée par le spectre du passé et celui du futur, cette forme ambiguë et complexe semble s'adapter mieux que toute autre à envisager les mouvements de l'œuvre multiforme de Pasolini. Comment appeler, sinon utopique, cette tension entre la subtopie et l'anxiété mouvante de ses personnages errants ?

3.1.4. LA *CURA VAGANDI* COMME CONDITION D'EXISTENCE DE L'ALLER-RETOUR UTOPIQUE

« *Cur stamus ? Cur non imus ?* » (« Pourquoi rester là ? Pourquoi ne pas partir⁶¹⁰ ? ») : cette invocation au voyage, qui lui est suggérée par *Il libro dei vagabondi* (« Le Livre des vagabonds »), est selon Pasolini, « la devise du bandit, du savant, du reprouvé, du poète⁶¹¹ ». Ces figures auraient toutes en commun une impulsion au

⁶¹⁰ Notre traduction.

⁶¹¹ Dans un article du 24 juin 1973, Pasolini écrit un compte-rendu sur l'anthologie *Il libro dei vagabondi* (*Le Livre des vagabonds*). Notre traduction du passage complet : « Il en découle même une perspective historique nouvelle pour contempler le monde du passé, et ce qui en reste dans le présent. Une sorte d'Histoire de la société pauvre, comme parodie de la société dominante et constituée, sa contradiction permanente et irréductible dans des termes habituels [...]. On pourrait tracer un schéma dans lequel les institutions politiques, économiques et religieuses coïncident avec la sédentarité: les hérésies, les infractions à ces institutions s'identifient avec le vagabondage. « *Cur stamus ? Cur non imus ?* », est à la fois la devise du bandit, du savant, du reprouvé, du poète ». Texte en italien : « Ne risulta addirittura un'ottica storica nuova per contemplare il mondo del passato, e ciò che ne resta nel presente. Una specie di *Storia della società povera*, come parodia della società dominante e costituita, sua contraddizione permanente e irriducibile in

nomadisme ou, pour reprendre son expression, la *cura vagandi*, qu'il traduit par l'*ansia del muoversi*, l'« obsession de l'errance »⁶¹². Les anime un *raptus* vers le dépassement de tout état sédentaire. Il s'agit d'une condition sociale, mais aussi symbolique : comme le bandit et le reprouvé, le savant et le poète, eux aussi, sont hantés par un désir instinctif et irréfrenable d'aller au-delà de toute limite imposée. Nul d'entre eux ne sait ce qui l'attend, ni à quoi aboutira son errance : il se limite à obéir à l'impératif du dépassement de la norme, qui interdit, qui ordonne, qui fige. Le nomadisme est ainsi associé à l'infraction et apparaît comme l'inclinaison opposée à la stabilité des institutions :

On pourrait tracer un schéma dans lequel les institutions (politiques, économiques et religieuses) coïncident avec la sédentarité : les hérésies, les infractions à ces institutions s'identifient avec le vagabondage⁶¹³.

Être nomade, adopter l'errance comme condition propre d'existence, signifie déjà se placer au-delà du périmètre de la norme et rejeter les structurations imposées par les pouvoirs, à savoir incarner le doute, la recherche, le désir de changement, ennemis majeurs de toute forme totalitaire.

La présence d'un aussi grand nombre de figures de la marche dans l'œuvre de Pasolini s'inscrit indéniablement dans cette interprétation de l'errance, d'autant plus que lui-même se revendique, en un certain sens, nomade. Dès le plus jeune âge, il s'est déplacé sans cesse de ville en ville. Il en parle à Jean Duflot⁶¹⁴, affirmant que les déplacements continuels de son père militaire avaient fait de lui un nomade. L'*ansia del muoversi* marquera également sa vie d'adulte : du Frioul à Rome, dans Rome à travers les *borgate*, et de celles-ci aux périphéries du monde, à l'occasion de ses nombreux voyages. Cette

termini abitudinari [...]. Si potrebbe tracciare uno schema in cui le istituzioni politiche, economiche e religiose coincidono con la sedentarietà : le eresie e le infrazioni di tali istituzioni si identificano col vagabondaggio. « *Cur stamus ? Cur non imus ?* », è insieme il motto del bandito e dello scienziato, del reietto del poeta ». Le texte continue ainsi : « E i sedentari si scandalizzano, perpetuando da una generazione all'altra gli istituti. Cosa c'è di peggio dunque che il carcere, cioè l'immobilità coatta e perfetta, per punire coloro che sono spinti ossessivamente, come in un raptus, dalla *cura vagandi* ? », in Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.II, *op.cit.*, pp. 1818-1819.

⁶¹² Notre traduction. Nous avons choisi une traduction qui est plus fidèle à la formule en italien de Pasolini (« *ansia del muoversi* ») qu'à la formule latine initiale. Pour ce qui est du mot « obsession », nous reprenons l'idée du raptus obsessionnel évoqué par Pasolini dans le même paragraphe pour expliquer la « *cura vagandi* ».

⁶¹³ Notre traduction : « Si potrebbe tracciare uno schema in cui le istituzioni (politiche, economiche e religiose) coincidono con la sedentarietà : le eresie e le infrazioni di tali istituzioni si identificano col vagabondaggio », in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.II, *op.cit.*, p. 1819.

⁶¹⁴ Jean Duflot et Pier Paolo Pasolini, *Entretiens avec Jean Duflot*, *op.cit.*, p. 19.

« obsession de l'errance » laisse son empreinte dans son œuvre. Gianni Biondillo⁶¹⁵ a remarqué, très justement, que les personnages de Pasolini sont, eux aussi, toujours nomades⁶¹⁶. Du *forest* des poèmes frioulans, aux garçons des *borgate*, en perpétuel mouvement d'un lieu à un autre, jusqu'aux chercheurs errants, interprétés par le couple surréaliste de Totò et de Ninetto, dans la trilogie qui les voit protagonistes : *Des oiseaux, petits et gros*, *La Terre vue de la Lune*, *Qu'est-ce que les Nuages ?*⁶¹⁷. Mais la liste est encore longue : Œdipe, Médée, les personnages des *Mille et une nuits*, les figures inachevées de *Pétrole*. Que cherche toute cette foule de personnages errants ?

La plupart des utopies inspirées du modèle inventé par Thomas More reposent sur un dispositif particulier, à savoir sur une configuration dynamique qui met en rapport un personnage avec un ou plusieurs espaces. Pour exister, une utopie nécessite en effet un vecteur qui permet à un espace de nulle part de se matérialiser dans la représentation : il s'agit d'un voyageur, figure nomade par excellence et seul véritable protagoniste de la littérature utopique. Habité par la *cura vagandi* dont parle Pasolini, bien qu'il soit étranger au Pays de nulle part, il constitue sa condition de possibilité. C'est son regard qui explore l'utopie, sa voix qui engendre le récit. Quand bien même le personnage du voyageur serait absent de la narration, le substrat nomade de l'utopie est garanti par le déplacement imaginaire d'une autre figure vagabonde sous-jacente au texte : l'utopiste lui-même qui se décentre par rapport à sa propre réalité pour faire l'expérience, selon une expression de Fourier, de l'« écart absolu ». La trajectoire du voyageur ne fait donc que reproduire et matérialiser dans une œuvre cette première exploration imaginaire de l'écrivain. Le voyageur en chemin vers l'utopie est toujours à la fois un personnage imaginaire et l'*alter-ego* de l'utopiste.

Comme nous l'avons vu, la littérature utopique entretient un lien très fort avec la littérature de voyage. À peine une quinzaine d'années avant 1516, date de publication de l'*Utopie* de More, Colomb a entrepris son expédition vers l'ouest : c'est la crise du monde médiéval et le début d'une nouvelle ère. Le mythe du Nouveau Monde se nourrit des récits

⁶¹⁵ En citant la tesi di laurea de Giommara Monti, il écrit : « Le nomadisme est une recherche d'unité dans la complexité, une traversée qui cherche à unifier des réalités séparées, bien que contiguës. Le seuil de la ville c'est le point de départ, sans équivoques, où commence la ricognizione ? Pasolinienne, à savoir le point où entrent en contact deux réalités différentes dans leur façon d'être et qui correspondent à deux différents systèmes de valeurs : campagne et métropole » », in Gianni Biondillo, *Pasolini: il corpo della città*, Milano, Unicopli, 2001, p. 34.

⁶¹⁶ *Ibid.*

⁶¹⁷ À la différence des deux premiers, ce film n'aborde pas explicitement la question du nomadisme. Toutefois, l'histoire de ces deux personnages qui passent du lieu fermé et protégé d'un théâtre de marionnettes à la réalité de la vie, entre les déchets et les nuages, raconte, entre autre le parcours de l'« oikos », foyer enfantin, à la « polis » : lieu impur, des conflits, de la brutalité de la vie.

de voyage d'explorateurs qui partent vers les Amériques. Le personnage de Raphaël Hythyodée, premier voyageur de l'histoire de la littérature au Pays d'Utopie, est en effet présenté, sous la plume de Thomas More, comme un nouvel Ulysse⁶¹⁸.

La *conditio sine qua non* de la forme utopique est donc le nomadisme : toute tentative de dépeindre un monde utopique jaillit de la tension entre l'insatisfaction d'un *statu quo* et la recherche d'une alternative radicalement différente. Le départ vers les Pays de nulle part repose sur un mouvement que nous pouvons définir comme « démarche utopique ». Le voyageur accepte de franchir les limites de l'espace domestique pour faire l'expérience de l'inconnu et il se dirige vers des périmètres incertains qui n'ont pas encore de nom ni de visage (*ou-topoi*). Parmi toutes les altérités possibles, il fait l'expérience d'une infraction absolue qui lui apparaît comme le contre-espace du *chez soi*, à savoir comme négation des impératifs normalisants de l'espace-temps de son origine. Dès lors que l'*ou-topos* se doue d'une consistance spatiale précise pour abriter la représentation détaillée d'une société, nous sommes face à une eu-topie. À travers la découverte de ce monde autre, le voyageur fait l'expérience des limites de son espace originaire qui se révèle ainsi comme défailant et arbitraire. Le contact avec la différence suscite alors en lui un élan novateur et se pose comme possibilité de dépasser les impératifs arbitraires du présent mis entre parenthèse par l'infraction utopique. L'utopie opère donc dialectiquement par opposition au modèle de départ : seul un aller-retour antagoniste entre ces deux *statu quo* permet de penser une troisième possibilité, qui reste et doit rester néanmoins une synthèse à l'horizon, à savoir moins une réalité concrète qu'une perspective fuyante. Car, comme l'affirmait Musil, « l'utopie n'est pas un but, ni une fin en soi mais une direction⁶¹⁹ ».

Bien que l'utopie soit souvent conçue comme une forme statique donc nécessairement totalisante voire totalitaire, elle n'existe de fait qu'à partir d'un périmètre ouvert rendu possible par un déplacement. Si les mondes utopiques sont souvent fermés sur eux-mêmes, immobiles dans un temps toujours identique, méfiants de la différence perturbatrice, ils sont néanmoins dialectisés par la *cura vagandi* incarnée par le voyageur. La représentation de l'eu-topie ne peut donc pas être considérée en dehors de la démarche utopique dans laquelle elle s'inscrit, comme l'a remarqué Massimo Cacciari, qui a théorisé l'existence d'un lien profond entre l'espace utopique, comme entité définie, et le nomadisme :

⁶¹⁸ Thomas More, *L'Utopie*, op.cit., p. 85.

⁶¹⁹ Robert Musil, *L'Homme sans qualité*, Seuil, 1956, p.1594.

La forme moderne de l'utopie apparaît comme le contraire de l'*atopie* du pèlerin [...]. Et pourtant l'inimitié se révèle [...] une relation essentielle : sans la *dé-cision* d'Ulysse de toute terre ferme, sans l'indifférence souveraine des grands pèlerins pour tout lieu qui ne serait pas indication, signe, symbole de la *meta* (destination ultime), sans leur manie du dépassement, l'effectualité de la forme utopique ne serait pas concevable⁶²⁰.

Il n'y a donc pas de représentation d'un monde idéal sans la « manie du dépassement » – synonyme de l'*ansia del muoversi* pasolinienne – d'une figure nomade : l'utopie existe *par et pour* un regard itinérant qui l'observe, qui reçoit sa différence « obscène » et qui la relate, en la faisant exister pour d'autres regards étrangers, dans l'espoir qu'au déplacement du premier voyageur, geste instituteur de l'utopie fera suite un « mouvement de retour » : de l'origine vers l'utopie, de l'utopie vers l'origine, d'un écrivain-voyageur au pays de nulle part à un lecteur-interlocuteur sédentaire.

Le destinataire de l'utopie, le lecteur, devient alors lui aussi une figure nomade. Selon Peter Ruppert, il est un « *reader in a strange land* » (« lecteur dans une étrange contrée »)⁶²¹ qui, à travers l'expérience de la lecture, fait l'expérience du décalage entre la réalité sociale et le rêve utopique, de « l'incongruité entre ce qu'il est et ce qu'il devait être »⁶²². C'est dans l'impact de l'*ancien monde* avec le *nouveau monde* à découvrir qu'agit l'utopie, en faisant jaillir, peu à peu, un monde ultérieur, en mouvement permanent dans l'imaginaire du voyageur tout comme dans celui de son interlocuteur. Le voyage fictionnel aux royaumes de nulle part exige donc un ultérieur voyage, cette fois *mental* : destination ultime de la quête utopique.

Cette dernière phase de la quête utopique ne serait pas possible sans le regard et la voix de l'écrivain-voyageur grâce auquel prend forme le récit. La voix utopique visualise et le regard utopique met en mots : ils opèrent ensemble pour projeter, comme sur un écran, la cité élue, l'eu-topie. Cet espace peut donc se matérialiser grâce à un procédé d'*ekphrasis* : une description complète et linéaire, panoramique, qui donne à voir la forme de la ville idéale, la vie de ses habitants, leurs occupations et leur système de valeurs. Comme l'a observé Bronislaw Baczkowski, « l'utopiste est souvent un visionnaire dans le sens étymologique du mot - il *voit* sa Cité Nouvelle⁶²³ ». Bien que l'utopie se fonde

⁶²⁰ Notre traduction. Massimo Cacciari, *L'Arcipelago*, Milano, Adelphi, 1997, p. 73.

⁶²¹ Peter Ruppert, *Reader in a Strange Land. The Activity of Reading Literary Utopias*, Athens (Georgia) & London, The University of Georgia Press, 1986, pp. X-XI.

⁶²² *Ibid.*, p. 75.

⁶²³ Bronislaw Baczkowski, *Lumières de l'utopie*, *op.cit.*, p.16.

essentiellement sur un discours et donc sur une voix, elle exploite la capacité du langage à rendre visible, ce qui dans le langage se rapproche de la peinture, ou encore du cinéma : si la peinture ne peut fournir que des tableaux fixes, le regard utopique traverse lentement l'espace. Le second livre de l'*Utopie* de More commence en effet par une sorte de reprise aérienne, cartographique, qui retrace la forme de l'île, ce croissant de lune avec ses golfes et ses ports. Ensuite, le regard se dirige vers l'intérieur de l'île, dans les campagnes et dans les villes, jusqu'à l'intérieur des maisons ou des réfectoires. Les « tableaux » qui immortaliseraient un regard, un geste, une tranche de vie, sont quasi inexistantes. L'*ekphrasis* utopique est cinématographique car elle passe en revue les espaces, de l'extérieur vers l'intérieur, mais rarement s'arrête : c'est une image en mouvement.

Non seulement le seul protagoniste de l'utopie est une figure nomade au regard panoramique, mais la forme même des récits utopiques a toutes les marques du transitoire. La critique a remarqué que souvent les utopies, ces fusions particulières de regard et de voix, sont écrites quasi sans soin, comme si quelque urgence poussait l'utopiste à courir d'une ligne à l'autre, sans apprêter son texte, comme pressé d'arriver à la fin. « La littérature utopique n'a pas de chef d'œuvres », a affirmé Cioranescu⁶²⁴. Sa négligence esthétique s'expliquerait par la proximité de cette forme avec le projet politique, dans lequel l'accent n'est pas sur le texte, mais sur la « vision » qu'il sous-entend : « c'est sur le terrain des idées qu'elle demande qu'on la discute.⁶²⁵ » L'utopie serait donc une *forme-projet*, mais non dans le sens où elle prétendrait dicter les « dix commandements » de l'État Idéal. Au contraire, poussée par sa *cura vagandi*, l'utopie tend toujours vers l'« au-delà » d'une forme donnée. Sa démarche l'amène à dépasser le périmètre même de sa propre *ekphrasis*, à *se projeter* dans son propre lendemain. L'utopie entretient alors un rapport essentiel avec l'inachèvement.

Après ces observations préliminaires, nous pouvons nous consacrer aux figures de la marche dans le cinéma et la littérature de Pasolini, vecteurs de son questionnement sur l'utopie. Nous essayerons d'étudier les différentes déclinaisons de sa démarche utopique à travers les trois dynamiques que nous avons repérées en parcourant la littérature utopique : l'égression, la progression et l'ad-gression. À chacun de ces mouvements, accordant une importance particulière soit à l'origine, soit au cheminement, soit à la destination du déplacement, correspond une figure particulière : l'exilé, le pèlerin, le découvreur. Ces

⁶²⁴ Alexandre Cioranescu, *L'Avenir du passé*, op.cit., p.35.

⁶²⁵ *Ibid.*

trois approches de la marche permettent de comprendre le rapport complexe que les personnages pasoliniens entretiennent avec l'espace utopique.

3.2. LES EXILÉS

La première figure est celle de l'exilé. Sans entrer dans les problématiques psychologiques, sociologiques et politiques liées à la perte du chez-soi, nous nous concentrons sur un aspect particulier du rapport à l'éloignement : à la différence du pèlerin et du voyageur, le personnage de l'exilé projette à l'horizon de sa marche le lieu d'origine. Que l'abandon de la patrie, comprise comme la terre des ancêtres, soit volontaire ou pas, l'exilé ne fait jamais le deuil de son chez soi et il continue de le voir à l'avenir comme la ligne ultime, y compris quand tout retour se présente comme foncièrement impossible. Un modèle littéraire de cette posture particulière est le personnage d'Adam, que nous avons analysé en étudiant le mythe du jardin d'Éden dans notre première partie. Nous avons parlé à ce propos du mouvement d'égression qui accompagnait la perte du paradis terrestre. L'exil terrestre est vécu, par Adam et Ève, sous le signe de la perte, ce qui justifie, dans le système judéo-chrétien, une vision de la vie humaine comme errance dans l'attente du retour chez-soi après la mort.

La posture de l'exilé qui, par un transfert en avant, change le statut de la patrie en la transformant d'un lieu de départ à une destination finale, se retrouve, comme nous l'avons montré, dans l'histoire des religions. Selon l'étude de Corin Braga⁶²⁶, au cours des siècles, la perte de l'éden est compensée par le rêve d'une terre promise et, ensuite, par l'invention du paradis céleste. Ce qui nous intéresse donc dans les figures des exilés que nous allons rencontrer dans l'œuvre de Pasolini est leur rapport permanent à la terre des aïeux qui, quand elle n'oriente pas le voyage, subsiste néanmoins comme son horizon incontournable. Leur déplacement est essentiellement une égression. Situé entre deux mondes, l'exilé ne peut que faire l'expérience de son étrangeté. L'utopie de la terre promise se révèle alors comme un non-lieu.

3.2.1. ŒDIPE ET SES EXILES

L'adaptation cinématographique pasolinienne du mythe d'Œdipe s'inspire aussi

⁶²⁶ Voir notre thèse : 1.1, p. 26.

bien de la tragédie de Sophocle que de sa lecture freudienne, comme en témoignent les allusions à l'histoire personnelle du réalisateur dans la première séquence du film. Bien qu'une démarche fidèle à l'inspiration originale du film suggère une interprétation d'ordre psychanalytique de l'adaptation pasolinienne, nous ne nous aventurons pas dans cette approche, qui a largement été exploitée par la critique. En effet, l'histoire de l'Œdipe pasolinien met en scène la trajectoire d'un exilé et de sa quête utopique. La composante spatiale, comme nous le verrons, joue un rôle prépondérant. Si le mythe grec narre les vicissitudes qui amènent Œdipe au parricide et à l'inceste, l'adaptation pasolinienne retrace l'histoire de la perte de la terre d'origine et de la recherche impossible d'un nouveau pays, deux lieux qui, dans le dénouement du récit, finissent par se superposer : le royaume de l'avenir coïncidera dramatiquement avec la découverte de la terre natale et de sa profanation.

La boucle tragique d'Œdipe

L'exilé, à différence du voyageur, a toujours devant soi non une destination, mais son propre point de départ. En effet, son parcours ne constitue pas une ligne droite, mais une boucle, tracée par son mouvement d'aller-retour, de l'origine vers cette même origine⁶²⁷. La tragédie de l'Œdipe pasolinien est donc tout d'abord spatiale : elle jaillit de la tension entre sa terre natale et la terre de son avenir qui, comme il le découvrira avec horreur à la fin, sont le *même* lieu. Toutefois, Pasolini ne choisit pas le même espace pour les représenter. Bien que le prologue du film s'ouvre sur un plan montrant une pierre où est gravé le nom de Thèbes, les images qui suivent donnent à voir le Frioul⁶²⁸ à l'époque du fascisme. Il s'agit d'un véritable éden de province, qui correspond aux souvenirs de la première enfance du réalisateur. Un passage du scénario décrit ainsi ce paysage, où cette mère autobiographique allaite son enfant :

Et les saules, frappés par ce soleil indescriptible des après-midi de la province profonde : un coin mystérieux du monde ; où il n'y a ni nord, ni sud : un trou immense où commence la vie. [...] L'enfant rit et, avec sa mère, pour la première fois, voit le monde autour de lui⁶²⁹.

⁶²⁷ L'idée d'un mouvement d'aller-retour entre le pays imaginaires et la réalité est évoquée également dans l'étude de Gary Saul Morson, *The Boundaries of Genre : Dostoevsky's « Diary of a Writer » and the Traditions of Literary Utopia*, Austin (Texas), The University of Texas Press, 1981, p. 128.

⁶²⁸ La ville que Pasolini imagine pour ce prologue, comme le montre le scénario, est Sacile, pas loin de Pordenon dans le Frioul. Toutefois, ces scènes n'ont pas pu être tournées à Sacile comme Pasolini le souhaitait. Le tournage a eu lieu à Sant'Angelo Lodigiano, près de la ville de Lodi.

⁶²⁹ Notre traduction. Pier Paolo Pasolini, *Œdipe roi, Per il cinema*, vol.I, *op.cit.*, pp.970-971.

Ce prologue anachronique se conclut brutalement sur l'image d'un père militaire qui serre fort les pieds de son fils. Avec l'épilogue, qui comme nous le verrons est aussi situé dans l'Italie du XXème siècle, cet incipit constitue le cadre de l'histoire mythique d'Œdipe, qui se déroule dans un espace-temps complètement différent : un passé désertique, aux nuances culturelles les plus variées. En effet, la partie du film contenue entre le prologue et l'épilogue donne à voir un espace hétérotopique qui renvoie à un passé mythique. Comme l'a résumé Hervé Joubert-Laurencin :

Pasolini a voulu mêler essentiellement culture africaine ancienne, antiquité sumérienne, tradition aztèque, le tout dans un décor maghrébin, au son des chants roumains, arabes et japonais. Il s'agit donc de ce qu'il tient pour une "préhistoire" absolument fantaisiste et [...] onirique⁶³⁰.

Cette dissonance géographique entre la Thèbes de l'origine et la Thèbes de l'avenir contribuent à mettre en valeur l'écart incommensurable qui sépare le lieu natal du royaume du roi Œdipe : comme dans le mythe biblique de l'éden, le paradis des origines une fois perdu ne peut être retrouvé. Il appartient moins au futur qu'au passé. Le miroir déformant de la mémoire en est le seul support.

La scène de l'abandon de l'enfant sur le mont Cithéron met en abyme la circularité imparfaite du mythe d'Œdipe, déchiré entre une patrie perdue et une nouvelle patrie à conquérir. Loin d'être une simple transition entre deux moments du film, cette rencontre est la première étape d'une série de scènes qui mettent en images *le paradoxe des directions d'Œdipe*, qui croit avancer vers son avenir alors qu'il ne marche que vers son origine. La ligne ascendante qui vise le futur et la ligne qui pointe l'origine se court-circuitent en produisant le monstrueux cercle qui enferme ce personnage. Dans le film, ainsi que dans le scénario, le servent de Laïos, qui vient de poser Œdipe encore lié des pieds et des mains sur le sable, et le berger de Corinthe, qui amènera l'enfant à son roi Polybe, se croisent et se regardent. Les deux hommes qui sauvent Œdipe, le premier par sa désobéissance aux ordres (Laïos lui avait commandé de tuer son fils, comme il sera dit plus tard dans le film), le deuxième par sa décision de confier l'enfant abandonné à Polybe, sont deux figures parallèles et symétriques. Chacune d'entre elles incarne l'une des deux directions opposées de l'histoire d'Œdipe. La marche du servent de Laïos est précédée par un panoramique de gauche à droite ; l'arrivée du berger est également annoncée par un panoramique, mais dans le sens inverse. Le moment de leur rencontre est représenté

⁶³⁰ Hervé Joubert-Laurencin, *Portrait d'un poète en cinéaste*, op.cit., p. 221.

frontalement : le premier avance vers la caméra, vu en subjective par l'autre personnage ; ensuite, les deux hommes figurent dans le champ du plan, le berger de dos et le servent de face.



Figure 8: Le servent de Laïos vu par le berger de Corinthe.

Le premier avance vers l'enfant, le deuxième s'en éloigne. Ils se croisent et chacun disparaît de la vue de l'autre, non sans que les deux personnages se retournent pour se suivre du regard.



Figure 9 et Figure 10 : Raccord voyant-vu : le servent de Laïos se tourne et voit le berger, en train de le regarder.

Ces deux mouvements spéculaires se complètent en dessinant la boucle du mythe d'Œdipe : le servent amène l'enfant de sa terre natale (Thèbes) vers son avenir ; le berger, son complice silencieux, continuera le trajet en amenant Œdipe à Corinthe. Mais la linéarité de cet itinéraire n'est qu'une illusion : à Corinthe le parcours d'Œdipe se tournera sur soi-même, et il fera *retour* vers Thèbes. Les deux regards du servent de Laïos et du

berger annoncent donc la « marche en arrière » qu'Œdipe accomplira de Corinthe, sa présumée origine, jusqu'à Thèbes, terre promise après l'exil, qui correspond à l'éden perdu de sa toute première enfance. Pasolini situe le récit d'Œdipe sous le signe du serpent, figure de la régénération, qui reste le même tout en changeant de peau sans cesse. En effet, juste avant la scène de l'abandon de l'enfant, la caméra s'attarde pendant quelques secondes sur un serpent qui bouge sur la terre aride du « mont Cithéron ». Ce reptile à la symbolique complexe, qui dans l'univers judéo-chrétien renvoie au péché et dans l'univers gréco-latin à la métamorphose et à la cyclicité, préfigure le sort de l'enfant « fils de la fortune » et résume le sens du mythe d'Œdipe : un retour scandaleux dans lequel l'utopie de demain et l'origine finissent par se confondre et se contaminer.

L'histoire d'Œdipe est une histoire d'exils, donc une histoire de marche. Corinthe est sa première patrie adoptive : c'est ici qu'il grandit et qu'un garçon de son âge lors d'une dispute l'appelle « fils de la fortune, fils faux de ton père et de ta mère ». Mais il semble ne pas vouloir entendre ces mots. Toutefois, après avoir fait un rêve angoissant, il décide d'aller consulter l'oracle de Delphes et, suite à sa terrible réponse (« tu tueras ton père et tu feras l'amour avec ta mère »), Œdipe ne fait pas retour à Corinthe, chez l'homme et la femme qu'il croit être ses parents. À la vue de la plaquette en pierre qui porte le nom de cette ville, il emprunte un autre chemin et erre dans le désert. Le cinéaste consacre une grande attention à ce deuxième exil, de Delphes à Thèbes : il occupe une partie considérable du film et il est soigneusement décrit dans le scénario comme un véritable récit de marche. Œdipe, désespéré et en larmes, sous la lumière d'un soleil plein de présages⁶³¹, traverse un paysage désertique qui rappelle le désert du mont Cithéron. Plusieurs fois, il se voile les yeux, et tourne sur soi-même en laissant le destin choisir à sa place. Mais la direction empruntée par Œdipe est toujours la même : celle qui l'amène à Thèbes⁶³².

⁶³¹ Pasolini n'oublie pas que dans la tragédie grecque le soleil représente la divinité. Les moments cruciaux du film, comme la prophétie de l'oracle ou le meurtre du père, sont filmés à contre-jour. La lumière envahit et déforme magnifiquement les images.

⁶³² Dans le scénario, Œdipe lance une pièce pour tirer à pile ou face. Mais le verdict du destin est le même.



Figure 11 et Figure 12 : Œdipe se cache le visage et tourne sur lui-même. Le destin choisit Thèbes.

Dans un passage très poétique du scénario, la marche d'Œdipe est ainsi décrite :

Il marche rapidement, comme s'il allait à une fête, ou comme s'il avait une destination [*meta*]. Il est léger, sans besace : et il en rit. Il s'en va comme ça, nu, dans le monde : il ne possède désormais rien d'autre que lui-même, son cœur, sa volonté d'aller. La route devant lui se perd dans la région vers un horizon immensément lointain. Une route qui n'a pas de fin, une route qui amène vers un tout qui a la forme du rien⁶³³.

Dans cette description littéraire, Pasolini présente la marche d'Œdipe comme étant orientée vers un « tout qui est à la forme du rien », à savoir une utopie. Mais cette destination sera remise en question par l'histoire même du personnage.

La boucle obsédante de l'histoire d'Œdipe est thématifiée à un autre moment du film. Le cinéaste fait le choix de représenter le moment clef du parricide par la mise en scène d'un énième mouvement d'aller-retour : si dans un premier temps, après avoir frappé avec une pierre la jambe d'un des soldats du roi, Œdipe s'éloigne en courant, en poussant un cri (qui rappelle celui qui conclut *Théorème*), il revient ensuite, progressivement, sur ses pas⁶³⁴. Quand le plus rapide des soldats qui le poursuivent est sur le point de l'atteindre, il l'affronte, le tue et continue à bout de souffle sa course. Mais, lorsque le deuxième homme de Laïos est proche, sa fuite se transforme en attaque : en poussant un autre cri⁶³⁵, il se retourne et frappe à mort son adversaire.

⁶³³ Notre traduction. Pier Paolo Pasolini, *Œdipe roi*, *Per il cinema*, vol. II, *op.cit.*, p. 998.

⁶³⁴ La mise en scène du parricide comme un mouvement d'aller-retour n'est pas présente dans le scénario. Le combat entre Œdipe, les soldats et le roi, advenait à quelques pas du char de Laïos. Voir Pier Paolo Pasolini, *Œdipe roi*, *Per il cinema*, vol. II, *op.cit.*, pp. 1001-1003.

⁶³⁵ Œdipe pousse un cri également avant le premier meurtre, mais moins prolongé et moins intense au niveau de la charge dramatique.



Figure 13 : Le cri d'Œdipe avant la fuite



Figure 14 : Le cri d'Œdipe et le retournement

Si le premier cri avait marqué le début de la fuite, ce deuxième inaugure le retour en arrière, vers son propre destin. Ainsi, en effet, il assassine un à un les soldats de Laïos, puis le roi lui-même : son père. Encore une fois, Pasolini figure, par ses choix de mise en scène, la tragédie d'Œdipe dont la fuite en avant se transforme en un implacable retour sur ses pas.

Une autre scène, tout de suite après, « spatialise » la marche en arrière d'Œdipe : il s'agit de son arrivée à la ville de Thèbes. La menace du Sphinx oblige les Thébains à quitter leur patrie. En arrivant aux alentours de la ville, le héros voit, en plan subjectif, une procession démesurée de personnes en exode, qui avance dans sa direction, sur son chemin.



Figure 15 : Raccord voyant-vu Œdipe regarde la procession des Thébains



Figure 16 : Raccord voyant-vu : la procession des Thébains vue par Œdipe

Ensuite, Pasolini représente cette procession, vue dans un premier temps par les yeux d'Œdipe, par une image en focalisation externe : la ligne tracée par l'avancée des Thébains suit un flux qui va de gauche à droite ; la marche d'Œdipe, au contraire, traverse l'écran de droite à gauche.



Figure 17 : Les Thébains et Œdipe se croisent.

Pasolini s'attarde sur le conflit directionnel entre ces deux marches. Selon les codes du spectateur occidental, qui lit et écrit de gauche à droite, une marche qui irait dans le sens contraire, de droite à gauche, dessine « un mouvement en arrière ». Œdipe, qui est convaincu d'avancer, est encore représenté marchant dans le sens opposé. Si les Thébains quittent leur ville, le futur roi de Thèbes y retourne, après son long et inconscient exode. Le cinéaste insiste sur cet aspect en mettant en scène, par un ajout au texte sophocléen, un camp nomade surgi autour de la ville après l'arrivée du Sphinx.



Figure 18 : Œdipe dans le camp nomade en dehors de Thèbes.



Figure 19 : Œdipe dans le camp nomade en dehors de Thèbes.

En parlant avec le messager des Thébains (Ninetto Davoli), qui le guidera jusqu'au Sphinx, Œdipe compare ce peuple qui a perdu sa terre à « une tribu de gitans ». La symétrie qui se dessine entre le héros et ses concitoyens trouve ainsi son axe autour du thème de l'exil, qui cessera pour les Thébains, tout comme pour Œdipe, lorsque ce dernier tuera le Sphinx, en rendant la ville à ses habitants et en épousant leur reine Jocaste, sa mère. Au moment où Œdipe croit terminer le périple qui l'a conduit de Corinthe jusqu'à Thèbes, lorsque

l'horizon de ses pérégrinations se trouve à coïncider avec un espace réel et non ou-topique, la boucle est bouclée. Il ne retrouve pas une « nouvelle terre promise », mais sa terre natale.

Lorsque Œdipe, en épousant Jocaste, devient le roi de Thèbes, commence la tragédie telle que Sophocle l'a conçue, une enquête qui amène le personnage en arrière dans le temps jusqu'à la découverte de son identité monstrueuse de fils parricide et incestueux. L'apparition de Pasolini dans le film marque le début de ce deuxième volet de la partie centrale : il joue le rôle d'un prêtre qui vient demander au roi Œdipe une solution face à l'épidémie qui massacre la ville. Son discours commence par les premiers mots de la tragédie de Sophocle⁶³⁶ ce qui crée une identification entre la voix poétique du dramaturge et celle de Pasolini. Ce second moment occupe un espace à peu près équivalent à la première partie, qui narrait l'histoire d'Œdipe à partir de son abandon sur le mont Cithéron jusqu'à la libération de Thèbes. Après le dévoilement de la vérité, Jocaste se pend et Œdipe s'aveugle, en renonçant ainsi à la lumière du jour, lui qui n'avait pas voulu voir la vérité. Préfigurée pendant toute la première partie du film, la boucle du retour d'Œdipe révèle son monstrueux paradoxe.

Une fois que la tragédie est consommée, Pasolini reprend le prologue du film, par un épilogue situé symétriquement en Italie à l'époque contemporaine. Il s'inspire de la deuxième des tragédies de la trilogie de Sophocle : *Œdipe à Colone*. Le messenger interprété par Ninetto Davoli, qui avait accompagné le héros auprès du Sphinx, et qui est maintenant un jeune homme nommé Angelo (« ange »), guide un Œdipe aveugle, habillé d'un long manteau noir, dans l'Italie des années soixante, légèrement postérieure à l'Italie fasciste des premières minutes du film. Œdipe s'assoit sur les marches en dessous du « Portique de la Mort » de Bologne, ville natale de Pasolini et lieu de sa formation universitaire. Il se lève ensuite et reprend son errance qui l'amènera là où le film a commencé. Si dans *Œdipe à Colone*, le héros, à la fin de ses errances, ne revenait ni à Corinthe, ni encore moins à Thèbes, mais dans un bois sacré, éloignée de la civilisation, Pasolini opte au contraire pour un retour à la toute première enfance du personnage. La dernière étape de son chemin est donc le lieu où sa mère l'avait allaité dans le prologue, lorsqu'il était encore dans les langes. Le pré vert, dans lequel il avait découvert le monde pour la première fois, est aussi la dernière image du film. Les mots d'Angelo décrivant ce

⁶³⁶ Comme le déclare Pasolini à Jean-André Fieschi : « J'ai tenu le rôle du grand-prêtre pour deux raisons : parce que je n'avais pas trouvé de personne adéquate, et parce que la longue phrase que je récite est la première du texte de Sophocle – la tragédie commence ainsi –, et il me plaisait, en tant qu'auteur, d'introduire moi-même Sophocle dans le film ». Entretien avec Jean-André Fieschi, *Cahiers du cinéma*, n°195, novembre 1967.

lieu réveillent un souvenir ancien et la musique d'époque fasciste qui accompagnait le prologue ressurgit dans la mémoire d'Œdipe, mais cette vision édénique reste interdite aux yeux aveugles du héros.

L'acmé de la tension tragique est donc atteinte : se trouver dans le lieu du commencement, lorsque la fin approche, et ne pouvoir le voir. Ici, Œdipe prononce une phrase tirée d'*Œdipe à Colone* : « Ô lumière que je ne voyais plus, qui avant étais en quelque sorte mienne, maintenant tu m'éclaires pour la dernière fois⁶³⁷ », à laquelle Pasolini ajoute pour conclure : « Je suis arrivé. La vie finit là où elle commence ». La dernière phrase du film résume l'histoire de l'Œdipe pasolinien et sa marche vers un royaume impossible. La boucle du film externe du film dessinée par le cadre (prologue-épilogue), est elle aussi bouclée.

Une tragédie spatiale : Œdipe *homo ambulans*

La version pasolinienne du mythe d'Œdipe accentue considérablement le poids de l'espace dans le récit, qui incarne les conflits du personnage principal ainsi que la symbolique du film. Non seulement le cinéaste met en scène Œdipe comme un véritable personnage errant mais, de surcroît, son parcours est tracé par trois espaces métaphoriques : le pré vert du prologue, le désert de sa quête de l'ailleurs et l'obscurité de sa cécité dans l'épilogue (dans laquelle jaillit le souvenir de la prairie). Ces trois étendues définissent autant de moments de la vie du personnage : sa première enfance, la marche vers l'âge adulte, la vieillesse, dans laquelle la mort rejoint la naissance. Par cette triple présence spatiale, Pasolini évoque un nœud crucial de l'*Œdipe roi* de Sophocle, qu'il a par ailleurs omis dans son film : l'énigme du Sphinx. L'être qui marche à quatre pattes quand il est enfant, à deux quand il est adulte et à trois quand il est vieux est en effet l'homme – qui se donne dans la tragédie en premier lieu, donc, comme *homo ambulans* : ce qui le caractérise est la marche, indépendamment des moments de sa vie.

Pasolini définit lui aussi son archétype d'homme comme une figure en marche tout au long de trois espaces de sa vie, qui se configurent dans une boucle. Le pré vert et le désert sont deux espaces chargés de sens dans l'œuvre de Pasolini. Comme nous l'avons vu en parlant de la « Théorie des deux paradis », Pasolini répond à la psychanalyse en identifiant non une, mais deux phases qui précéderaient la naissance du sujet⁶³⁸, chacune correspondant à une construction spatiale : le paradis du père et le paradis de la mère. Le

⁶³⁷ Traduction d'Hervé Joubert-Laurencin, in *Pasolini. Portrait d'un poète en cinéaste*, op.cit., pp. 226-227.

⁶³⁸ Voir *Théorème*, op.cit., pp. 69-73.

premier est un désert comblé de lumière orange : dans le film, la scène du parricide est tournée dans un espace désertique où le soleil joue un rôle de première importance. Les scènes des meurtres sont à plusieurs reprises filmées en contre-jour. Le soleil, présence divine masculine, éclaire de sa fatalité les événements inéluctables et les voile de son mystère ; le paradis de la mère est un espace vert dans lequel résonne le chant du chardonneret, métaphore de la voix poétique. Comme nous l'avons suggéré en analysant les géographies pasoliniennes, plusieurs raisons biographiques amènent Pasolini à rapprocher la verdure, la présence maternelle et la poésie : le vert des prairies de Casarsa se mélange dans son imaginaire à la sonorité de la langue maternelle de ses premiers vers⁶³⁹. Dans *Œdipe roi*, la flûte que le messager donne au protagoniste désormais aveugle, indissociable de la figure visionnaire de Tirésias, personnifie une sorte de conversion poétique du héros maudit. Dans l'épilogue qui évoque l'*Œdipe à Colone*, Pasolini a déclaré vouloir représenter le moment de la « sublimation » après la résolution de la phase œdipienne :

Qu'est-ce que la sublimation ? C'est un choix idéologique, mais un choix idéologique incertain. Œdipe est un premier lieu un poète décadent, ensuite un poète marxiste, puis il n'est plus rien : quelqu'un qui est sur le point de mourir⁶⁴⁰.

Dans le scénario, cette allégorie de l'activité poétique était illustrée par les lieux de la dernière pérégrination d'Œdipe et par les mélodies qu'il joue à la flûte : dès qu'Œdipe reçoit l'instrument musical et qu'il le porte à sa bouche, il émet une musique « encore puérile » : « la mélodie de son enfance, la mélodie du mystérieux chant d'amour de Tirésias, la mélodie qui est avant et après le destin »⁶⁴¹. Ensuite, Œdipe et Angelo se mettent en marche, en parcourant l'histoire, jusqu'à l'après-guerre. Leur première étape, de la place de Bologne, porte « les marques de l'histoire et de la civilité » (un dôme inachevé, le palais de la Mairie et ses portiques), mais aussi les signes de la modernité bourgeoise (les boutiques, le trafic « furieux et doux » de la ville, les touristes, les appareils photo). Ici Œdipe joue à la flûte un « chant de *risorgimenti* »⁶⁴² et de « luttes pour la liberté ». La deuxième étape de ces deux nomades est une « banlieue industrielle », où les usines se joignent à la campagne dans un mélange chaotique. La mélodie est ici un chant de la lutte

⁶³⁹ Voir notre thèse : 2.1.1.1.

⁶⁴⁰ Entretien avec Jean-André Fieschi, *op.cit.*

⁶⁴¹ Notre traduction. Pier Paolo Pasolini, *Œdipe roi*, *Per il cinema*, vol. II, *op.cit.*, p. 1048.

⁶⁴² Le mot « risorgimento » fait allusion aux luttes pour l'unification italienne au XIX^e siècle qui préparent les « révolutions bourgeoises » du siècle suivant.

partisane, qui fait sens dans ce paysage et fait allusion aux mouvements ouvriers des années cinquante. Avant donc de sombrer dans ses souvenirs maternels de la première enfance dans la verte prairie, Œdipe-Pasolini suit le chemin de l'engagement poétique. Face à la perte du bonheur primaire du paradis, la figure errante trouve une nouvelle patrie provisoire : la terre de la poésie « engagée ». Le cinéaste avait déjà évoqué ce dénouement du récit en incarnant le personnage du grand-prêtre qui prononce les premiers mots de la tragédie de Sophocle. Ainsi, Pasolini revêt plusieurs fois dans le film, physiquement ou métaphoriquement, le rôle de poète civil, seule solution proposée face à l'exil inéluctable d'Œdipe, qui est à la fois le cinéaste lui-même et un archétype humain.

Si la tragédie de Sophocle est essentiellement « sédentaire », car les déplacements ne sont pour la plupart que des récits de déplacements, l'Œdipe pasolinien, grâce au support cinématographique, réalise une véritable mise en marche du mythe. Le thème de la marche était certes déjà présent chez Sophocle. Le nom « Œdipe » signifie en effet « pieds enflés », rappelant les blessures infligées à l'enfant lors de son abandon. Pasolini reprend cet élément de la tragédie : son père « militaire fasciste » serre fort les pieds de l'enfant et le berger qui le retrouve, ainsi que sa mère adoptive Mérope, l'appellent en effet *piedini gonfi*, « petits pieds enflés ». Mais le cinéaste ne se limite pas à reprendre ce motif : en figurant l'histoire d'Œdipe, d'abord comme le cheminement d'un exilé et seulement ensuite comme un roi qui découvre la terrible vérité de sa naissance, il fait du héros grec une figure errante : une sorte d'Adam banni du paradis terrestre, en quête d'une nouvelle terre promise, qui se révèle être le paradis de l'origine, par définition inaccessible. Comme dans la *Genèse*, après l'égression d'Adam et Ève, les portes du paradis se ferment à jamais, Œdipe perd son royaume lorsqu'il découvre qu'il s'agit de son éden.

Le paradoxe de l'exilé repose exactement sur cette tension tragique. D'un côté, il ne peut pas faire le deuil de la perte de la terre natale et il la cherche, consciemment ou inconsciemment, dans tous les autres royaumes, ce qui lui empêche de fait d'accéder à une véritable utopie. Dans la tragédie de Sophocle, que Pasolini reprend fidèlement sur cet aspect, Œdipe ne sait pas que son chemin le conduit à l'origine. Le destin choisit à sa place – comme, dans le film, lorsqu'il se voile les yeux et tourne sur lui-même pour ne pas avoir à décider la direction de son chemin. Chez Sophocle, l'individu est soumis à une force implacable qui reste extérieure à sa volonté. Les personnages tragiques n'ont pas d'inconscient : le destin est, dans la tragédie, ce que l'inconscient est pour les modernes. L'exilé ne peut pas accéder à l'utopie car *quelque chose* – qu'on l'appelle inconscient ou destin – l'empêche de se séparer de l'éden (ou de la mère, pour la psychanalyse). Pour cette figure, l'utopie *est* donc le paradis perdu. D'un autre côté, toutefois, l'éden – le jardin

de l'origine – perd son caractère absolu et éternel une fois que l'individu viole son périmètre spatial et normatif et qu'il accède à son extérieur, en le relativisant comme totalité. Quand bien même l'individu en exil accèderait géographiquement à la terre natale, elle ne serait pas reconnaissable en tant que telle, son véritable espace étant la mémoire. Ainsi Pasolini décrit la séparation du paradis des origines :

Ce sont donc bien deux paradis que nous avons perdus !
Tenant par la main de nos parents, nous avons couru les chemins du monde.
Lucifer se détacha d'Abel, et suivit son destin,
disparaissant dans l'obscurité la plus noire. Abel mourut,
tué par lui-même sous le nom de Caïn.
Il ne reste à la fin qu'un fils, un fils unique.

Après maint millénaire on eut les premières semailles,
et, un millénaire encore après cet événement,
un Roi fut nommé maître des hommes qui s'étaient multipliés,
Ah ! que de vases peints ! Il nous fallut gagner notre vie
et ceci commença à nous arracher à nous-mêmes, et à nous égarer
chacun dans une fausse idée de soi, dans l'enfer d'aujourd'hui⁶⁴³.

Pour l'exilé qui vit dans le souvenir d'une lumière et d'un jardin non terrestres, le quotidien dans ses jours identiques est une ou-topie. La notion du temps a perdu le sens de la sacralité de l'origine qui seule donne un sens à la vie. Le passé et le futur assument une connotation bourgeoise et moderne. Dans un texte sur *Œdipe*, Pasolini fait cette réflexion :

L'idée du « demain » comme celle de l'« hier » sont les seules présentes dans nos esprits bourgeois. Le demain comme réalisation de nos rêves de succès [...], l'hier comme fondation des institutions, des traditions, des *establishments* qui nous servent comme point de départ pour atteindre nos admirables objectifs⁶⁴⁴.

Ce sont ces deux dimensions que font se court-circuiter l'histoire de l'Œdipe pasolinien.

3.2.2. MÉDÉE, L'ÉTRANGÈRE

La circularité de l'histoire du « fils de la fortune » revient dans l'autre grand film mythique de Pasolini, *Medea* (« Médée »). Réalisée en 1969, cette réécriture de la tragédie d'Euripide éponyme reprend l'organisation en deux moments d'*Œdipe roi* : ici aussi la première partie du film narre l'histoire d'un exil, et la deuxième commence là où la

⁶⁴³ Pier Paolo Pasolini, *Théorème*, *op.cit.*, pp. 71-72.

⁶⁴⁴ Pier Paolo Pasolini, « Perché quella di Edipo è una storia », *Per il cinema*, vol.I, *op.cit.*, pp. 1055-1056.

tragédie originaire fait débiter le drame, à savoir *in medias res*, lorsque Médée a déjà connaissance des noces de Jason avec la fille du roi de Corinthe, Glaucé. La rencontre entre ces deux figures, racontée dans les *Argonautes* d'Apollonius de Rhodes, précède donc le célèbre épisode du meurtre des fils. À travers ce moment, Pasolini met en relation la vengeance de Médée avec l'histoire de son exil.

Médée et son monde en exil : la perte du centre

Le contact avec le monde étranger de Jason entraîne Médée dans une perte progressive de son lien avec sa terre natale qui se matérialise d'abord dans le vol sacrilège de la toison d'or, puis dans le meurtre de son frère dont elle disperse les membres sur le chemin pour permettre à l'équipage de Jason de fuir, double trahison de l'*oikos* familial. En partant avec les Argonautes, Médée se condamne à vivre loin, non seulement de sa patrie, mais aussi de l'horizon de sens qui oriente ses actions. Elle fait l'expérience de l'altérité de Jason et de ses compagnons dès leur voyage vers Iolcos. Lorsqu'ils plantent leurs tentes sur la terre ferme sans aucun rite propitiatoire, Médée les accuse en criant de « ne pas chercher le centre » et s'adresse à la terre, invoquant un lien perdu avec ces éléments naturels qu'elle n'arrive plus à entendre.



Figure 20: Médée invoque les éléments naturels désormais muets.

Dans le traitement du film, « Les visions de la Médée », cette scène est ainsi décrite :

[...] au moment où elle voit qu'on plante les tentes, au hasard sur cette terre, elle se révolte, elle a une sorte de crise, ou de raptus [...]. On ne peut planter les tentes comme cela, au hasard. Il faut d'abord s'adresser aux dieux, les prier : consacrer le lieu parce que tout endroit où l'homme plante ses tentes est sacré, répète la création du cosmos, devient un *centre*⁶⁴⁵.

Placé sous le signe d'Hestia, le centre invoqué par Médée symbolise cet attachement à la terre qui institue une continuité entre l'homme et la réalité et qui garantit une pérennité dans le temps de l'espace humain sous la protection des divinités. Son incapacité à entendre le langage muet de la nature est donc la première manifestation de son déracinement. Si le réel est pour Médée un univers de symboles sacrés qui accompagnent chaque action humaine, les hommes de Jason, laïques et profanes, ont, au contraire, un rapport pragmatique et rationnel à leur environnement. Face au désespoir de Médée « les Argonautes l'écoutent et l'observent ébahis, mais très vite leurs regards se voilent d'ironie⁶⁴⁶ ». Son monde est à leurs yeux un univers obscur et puéril, qui prête à rire. Si Médée est une figure appartenant à un espace merveilleusement barbare, Jason est un personnage moderne, occidental, qui a soif de conquête et qui aspire au pouvoir. En effet, comme l'affirme Christophe Mileschi :

La rencontre entre Jason et Médée, c'est pour [Pasolini] le choc entre deux époques, entre deux cultures, entre deux conceptions du temps, entre deux sexes ; et probablement entre deux Italies. D'un côté, une culture ancienne, magique, primitive ou première [...], attachée à la terre, à la religion de la terre, au culte de sa fécondité bienfaitrice, à l'émerveillement du monde, au miracle de chaque instant qu'est la vie, l'existence de toute chose et la mort qui sans cesse plane [...]. De l'autre côté, la culture présente, scientifique, celle qui domine les Temps Modernes ; une culture qui glorifie la puissance dominatrice de l'homme, sa capacité à agir sur le monde pour le plier à sa volonté [...]. C'est la culture industrielle, la culture utilitariste, sans imagination ni poésie [...]⁶⁴⁷.

L'histoire de Médée, exilée de son royaume originaire, est donc métaphoriquement le récit de l'immense fracture qui sépare l'occident d'un autre univers de sens qui ne connaît ni son pragmatisme ni son rationalisme et qu'il a extirpé de son périmètre.

La crise identitaire à laquelle fait face Médée dans le monde moderne de Jason est symbolisée par sa transformation vestimentaire au cours du récit. En effet, les femmes de Iolcos la déshabillent de ses atours pour la revêtir des habits locaux.

⁶⁴⁵ Pier Paolo Pasolini, *Médée*, traduit de l'italien par Christophe Mileschi, Paris, Arléa, 2002, p. 62.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 8



Figure 21: Les femmes de Iolcos déshabillent et revêtissent Médée



Figure 22: Les anciens atours de Médée

Arrivée à Corinthe, sa tenue vestimentaire changera encore pour se conformer aux habitudes de sa nouvelle cité. Toutefois, malgré ce changement extérieur, Médée reste étrangère à sa nouvelle patrie comme le lui représente le tyran de la ville, Créon :

Parce que tu me fais peur [...]. Tout le monde le sait dans cette ville, qu'en tant que barbare venue d'une terre étrangère, tu es très versée dans les maléfices. Tu es différente de nous tous : c'est pour cette raison que nous ne te voulons pas parmi nous⁶⁴⁸.

Si Médée est une barbare en terre d'autrui, porteuse d'une dimension magique refoulée par ce nouveau monde, Jason, parfait représentant de la mentalité occidentale, est une figure de l'ambition et la domination. C'est en effet en tant que prédateur qu'il se rapporte au monde mythique de Médée, dont il est intimement attiré sans que son intellect ne puisse le comprendre.

En effet, Jason a connu l'univers sacré de Médée pendant son enfance. L'évolution de ce personnage qui, en rentrant dans l'âge adulte a perdu son regard magique sur le réel, est métaphorisé par une figure clef du film, le Centaure, qui tout au long du récit change d'aspect en fonction de la perception de Jason :

En réalité, le Centaure n'a jamais été qu'une image, vue en *caméra subjective* par Jason. Maintenant [lorsque Jason grandit], ce sont les yeux de Jason (les petits yeux opaques et pénétrants d'un jeune homme de vingt ans, de la taille d'un lévrier) qui regardent ; et comme *vu par lui*, le Centaure est un homme, un homme tout simple, qui a perdu ses formes fabuleuses⁶⁴⁹.

⁶⁴⁸ Pier Paolo Pasolini, *Médée*, traduit et présenté par Christophe Mileschi, Paris, Arléa, 2002, p. 123.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 38.

Alors que pendant l'enfance, le Centaure apparaît à Jason comme un être mythique, mi-humain mi-animal, lorsqu'il entre dans l'âge adulte, son maître s'humanise progressivement. Dans le scénario, le cinéaste arrive jusqu'à imaginer une troisième phase, dans laquelle, ce dernier deviendrait un « technicien » : « ses maisons se sont transformées en un atelier où des ouvriers travaillent sous ses ordres⁶⁵⁰ ». Sous ses différentes formes, le Centaure symbolise l'opposition entre deux phases de l'humanité et le glissement à travers lequel « la métaphysique [laisse la place] au succès sur terre [...], qui s'obtient au moyen du scepticisme et de la technique⁶⁵¹ ». Cependant, dans la scène de la vision de Jason, tournée sur la Place des Miracles de Pise, avec ses géométries régulières évoquant l'univers rationnel de ce personnage, le Centaure antique et le Centaure moderne apparaissent l'un à côté de l'autre.



Figure 23: L'ancien Centaure et le nouveau Centaure

Comme il l'explique lui-même à Jason dans cette parenthèse didactique du film, le Centaure moderne se substitue au précédent Centaure sans l'effacer. La vision de Jason les figure en effet comme étant deux figures autonomes, juxtaposés, dans une opposition qu'aucune synthèse dialectique ne peut résoudre. Le monde mythique de Médée, dont l'existence se place sous le signe du Centaure-animal, survit donc dans l'imaginaire de Jason⁶⁵². L'*iter* de l'enfance à l'âge adulte, tout comme le parcours dessiné par l'histoire de

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁵¹ *Ibid.*

⁶⁵² Dans un entretien de mars 1970, Pasolini affirme : « Je ne suis pas hégélien ; il y a bien la thèse : le sacré ; l'antithèse : le profane ; mais pas de synthèse, seulement juxtaposition. Le sacré, dit le Centaure, reste en toi,

Médée d'un monde mythique à l'univers cynique et ironique de Corinthe, raconte l'*irréalisation* du réel, originellement étendue sacrée, où dans tout coin du ciel « se cache un dieu », qui devient ensuite, pragmatiquement, un environnement à assujettir en fonction des besoins humains. Par sa vision, Jason comprend que son amour pour Médée naît de son attirance par la dimension sacrée du monde qui est sédimentée tout au fond de lui, en dessous de son univers faits de calculs. L'enfance, comme moment dans la vie d'un homme, rejoint alors l'idée d'une enfance du monde que la modernité veut refouler. Le conflit entre une Préhistoire aux marges du temps et l'Histoire de l'Occident se cristallise dans l'opposition entre l'ancien et le nouveau Centaure et dans l'amour impossible entre Médée et Jason.

Le retour de l'ancienne Médée : retrouver l'*oikos*

Si le premier moment du film raconte l'exil de Médée, la deuxième phase du film, qui s'inspire du récit d'Euripide, suit le mouvement opposé. Si le déplacement de la Colchide à Iolcos mettait en scène le progressif déracinement de Médée, cette deuxième partie, qui se déroule entièrement à Corinthe, ville de Jason, narre la réappropriation graduelle de son ancien horizon de valeurs. Ainsi se crée une tension dramatique et conceptuelle entre sa terre d'origine et son nouveau pays. L'*iter* de ce personnage change de direction et projette l'espace sacré de l'*oikos* perdu dans un horizon à atteindre.

Dans le récit pasolinien, face à la douleur de Médée qui a découvert l'abandon imminent de Jason, l'une des servantes l'invite à se souvenir de son ancien être :

MÉDÉE : Voilà plus de dix ans que j'ai quitté mon pays... [...]

Non, je suis une autre créature, désormais. J'ai tout oublié. Ce qui alors était réalité aujourd'hui ne l'est plus.

ESCLAVE : Mais peut-être que si tu le voulais, tu pourrais te souvenir de ton Dieu...

MÉDÉE : Non, peut-être que tu as raison. Je suis restée ce que j'étais. Un vase rempli d'un savoir qui ne m'appartient pas⁶⁵³.

même si tu le profanes. Mais il assume une forme différente, en particulier une forme esthétique ; ainsi la poésie était chant de prêtres ou de chamans », cité par Hervé Joubert-Laurencin, *Portrait du poète en cinéaste*, op.cit., p. 231.

⁶⁵³ Pier Paolo Pasolini, *Médée*, op.cit., p. 118.

Ces mots occasionnent un revirement de Médée qui réagit à la « conversion à l'envers⁶⁵⁴ » entraînée par sa rencontre avec Jason. L'*oikos* perdu lui réapparaît en une vision. À travers une surimpression de la Médée de Corinthe et du paysage de la Colchide, Pasolini figure sa progressive réconciliation avec l'espace profané de sa terre natale. L'image en surimpression perdure dans un lent panoramique de droite à gauche sur la chaîne de montagnes de son pays natale jusqu'à la mer inondée par la lumière jaune orange du soleil à l'aube. La caméra s'arrête lorsque le soleil est parfaitement au centre de l'image. Dans le plan suivant, le soleil trône de nouveau au centre de l'image. De ce retour en arrière de Corinthe à la Colchide, figuré par l'enchaînement de ces plans, jaillit une Médée triomphale, qui endosse ses anciens habits dont elle avait été privée dès son arrivée en Grèce. Elle peut maintenant entendre la voix du soleil, qu'elle reconnaît comme « le père de son père ».



Figure 24: Surimpression de la Médée présente et des chaînes montagneuses de la Colchide



Figure 25: Le soleil sur le paysage de la Colchide



Figure 26: Le soleil dans la nouvelle demeure de Médée



Figure 27: Réapparition de l'ancienne Médée

Comme déjà dans *Œdipe roi*, l'égression du personnage protagoniste se transforme en une ad-gression qui cherche à retrouver un centre originaire, cet *oikos* protégé sur lequel règne la figure paternelle du soleil. La terre natale est désormais moins un paradis perdu

⁶⁵⁴ Réplique du Centaure, *ibid.*, p. 117.

qu'un espace à reconquérir. Dans la cinématographie pasolinienne, l'*oikos* apparaît donc de nouveau comme une destination dont un personnage exilé cherche à s'emparer.

C'est sous le signe du Dieu Soleil que se matérialiseront les futures résolutions de Médée. L'invocation divine « Ô Dieu, ô justice chère à Dieu, ô lumière du Soleil », répétée par la protagoniste accompagnée par le chœur de ses servantes, préfigure en effet sa vengeance. Depuis la vision du « père de son père », qui présentifie l'*oikos* perdu, le langage cinématographique mime le rapport visionnaire au réel de Médée. En effet, les actions suivantes, montrées sous forme de vision, brouillent la dimension du rêve et celle de la réalité. L'esthétique du film cherche alors à régresser à une expressivité primitive, onirique et barbare. De cette manière, Pasolini fait place dans le territoire de son récit à l'ordre de l'irrationnel et du sacré et, en déconstruisant la succession linéaire de la narration, il conteste l'Histoire progressive occidentale qui remplace le monde de Médée par celui du Jason.

La narration des faits racontés par la tragédie d'Euripide jaillit de la logique visionnaire de la protagoniste. La scène du don meurtrier des anciens habits de Médée à Glaucé est proposée deux fois, quasi à l'identique, avec une variation sur le final. La représentation s'ouvre ainsi à l'espace des possibles et s'affranchit du principe de non-contradiction. La temporalité des terribles plans de Médée ne fait qu'un avec celle de l'action. Par cette stratégie narrative, tout geste s'inscrit d'emblée dans l'ordre de valeurs de l'héroïne qui retrouve un rapport au monde « fait de choses et non de pensées⁶⁵⁵ ». La terrible scène du meurtre des enfants, perpétré avec la précision d'un rite, n'est pas montrée par un regard extérieur, mais apparaît comme une nécessité inéluctable. En effet, à travers l'infanticide, l'héroïne rompt définitivement le lien avec Jason, responsable de sa profanation de l'*oikos*. Ce sacrifice apparaît donc comme inévitable pour garantir un retour à l'ancien ordre trahi. Les flammes purificatrices qui consomment la dernière apparition de Médée à l'écran, remplacent le char du soleil par laquelle se concluait la tragédie d'Euripide, mais se veulent, comme celle-ci, symbole d'un retour à l'ordre du divin, égaré dans le monde étranger de Jason.

3.3. PÈLERINS ET *PICARI*

La deuxième figure est celle du pèlerin. C'est un marcheur, dont le déplacement

⁶⁵⁵ *Ibid*, p. 109.

symbolise et concrétise une quête de sens transcendant : il erre *per agros*, « à travers les champs » comme son nom l'indique, mais toute destination qu'il peut poursuivre n'est que le double terrestre d'un lieu métaphysique. Le pèlerin, pour reprendre la définition de Daniel Boorstin, est « au sens propre celui qui, quelle que soit sa profession, part pour une destination sacrée (...), il est un vagabond religieux, qui passe parfois sa vie entière à aller d'un lieu saint à un autre⁶⁵⁶ ».

Comme la Jérusalem séculière, qui ne préfigure que de manière imparfaite la Jérusalem céleste – pour reprendre la réflexion d'Augustin –, le voyage du pèlerin métaphorise une recherche spirituelle de toute autre portée. Les lieux de sa longue marche se font signe de réalités autres, inatteignables sur Terre. Nous pouvons identifier dans la figure du personnage de Dante, qui se met en chemin dans les trois royaumes de l'au-delà, un modèle littéraire de pèlerin. Son voyage spatialise magistralement le pays de l'au-delà, qui pour ses contemporains et lui, comme nous l'avons vu, n'étaient pas des métaphores ni des conditions de l'esprit, mais des réalités. Ainsi, ce pèlerinage céleste de trois jours, cet *Iter ad Deum*, emprunte son déroulement aux pèlerinages terrestres, avec leurs étapes, la dureté du chemin, leurs crises et leurs pleurs, leur avancement lent dans l'espoir d'une destination à atteindre. Si le personnage d'Ulysse dans l'*Enfer* incarne pour Dante une recherche folle (*folle volo*), le poète florentin oppose à l'ad-gression⁶⁵⁷ du héros grec (tel que la culture latine se le représentait) la quête du personnage qui porte son nom : un parcours licite qui respecte les tracés indiqués par Dieu et ses messagers, Virgile et Béatrice. Le pèlerin peut donc atteindre sa destination ultime : la vision du visage divin, face auquel même la parole poétique devient impuissante, conclut le poème dantesque.

À côté de cette figure solennelle, qui s'inscrit dans une recherche du sacré, il en existe une autre, profane, qui démystifie la première et s'y oppose tout en faisant du déplacement une condition de vie, comme cette dernière. Il s'agit du *picaro*, mot espagnol qui désigne un misérable, relégué en marge de la société, qui vit d'expédients ou d'escroqueries et qui, sans demeure fixe, est amené dans les endroits les plus disparates par ses aventures et ses rencontres. Ses vagabondages sont des errances aptes à garantir sa survie, poursuivent des objectifs tout à fait terrestres : l'argent, un amour, une meilleure condition sociale. Si le pèlerin se situe du côté de la loi de dieu, le *picaro* est son antagoniste : aux marges de la loi, de la morale courante, des institutions, c'est une figure subversive aux valeurs anarchistes.

⁶⁵⁶ Daniel Boorstin, *Les Découvreurs*, Paris, Seghers, 1986, p.116.

⁶⁵⁷ Voir notre thèse : 1.1.2.3.

Nous retenons comme aspect essentiel de ces deux figures leur rapport au chemin : si l'exilé, comme nous l'avons vu, projette la terre d'origine à l'horizon se retrouvant enfermé dans une boucle tragique, le pèlerin et le *picaro* font de leur propre marche leur règle de vie. Le premier spatialise sa quête métaphysique à travers une progression géographique et recherche dans la réalité terrestre les signes d'une réalité « plus vraie ». Le but de son voyage, pourtant très orienté (*ad Deum*), est de fait le cheminement lui-même, devenu métaphore d'une vie qui aspire perpétuellement à ce qui réside au-delà de la vie. La marche incarne pour le pèlerin sa quête de sens ; le deuxième, tout en se situant sur le versant éthiquement opposé, à savoir celui de l'illégalité et du refus de la morale dominante, est porté par la même *cura vagandi*, moins dans le but d'une rédemption, que dans celui de la survie ou d'une rescousse, complètement humaine. Agissant en dehors des règles de la société, son mouvement continu reflète sa liberté de choisir au jour le jour sa propre demeure et de se réorienter perpétuellement vers une nouvelle fin. Comme pour le pèlerin, la marche devient son statut d'existence, la condition même de son être.

Dans sa contamination habituelle des registres, Pasolini joue avec ces deux figures en construisant tantôt des pèlerins en quête du sacré, tantôt des personnages picaresques aux destinations et aux desseins les plus disparates. Dans les deux cas, ce qui lui tient à cœur est la question de l'avancement, y compris quand celui-ci n'amène nulle-part. Si, comme nous l'avons vu, Pasolini sculpte de splendides figures d'exilés, dont le magnifique portrait de Médée-Maria Callas ou son Œdipe, il n'est pas moins attiré par le *topos* du vagabond, qu'il se manifeste dans la figure noble du pèlerin ou dans la figure populaire du *picaro*. Non seulement il commence une réécriture de la *Divine Comédie*, où il imagine d'incarner rien de moins que le personnage de Dante, mais dans toute son œuvre, pour figurer la recherche d'un ailleurs, il s'attarde moins sur la destination finale que sur le cheminement lui-même : dans *Porno-Théo-Kolossal* et *Des oiseaux, petits et gros*, le récit repose sur une longue marche qui voit comme protagonistes deux personnages inspirés du modèle picaresque. Si la démarche utopique est la transposition immanente de la recherche d'un au-delà céleste, si elle relève essentiellement du désir d'un ailleurs radicalement autre, plusieurs personnages de Pasolini se révèlent être pris dans ce mouvement. La recherche de l'utopie dans une réalité anti-utopique est, à la fois, l'horizon de leur déplacement et la cause de leur échec.

3.3.1. PÈLERINAGES IMPOSSIBLES DANS *THÉORÈME*

Avec *Théorème* (1968), Pasolini explore, pour utiliser une formule de Lukács, « une recherche dégradée de valeurs authentiques dans un monde dégradé⁶⁵⁸ ». Cette œuvre est le résultat d'un projet hybride qui, à en croire à son auteur⁶⁵⁹, naît comme une pièce de théâtre et prend ensuite une double forme, cinématographique et littéraire. En basculant du roman à l'écriture scénaristique, *Théorème*-roman fait partie de ces œuvres que Carla Benedetti a défini comme des formes-projet⁶⁶⁰ : moments narratifs, introspections, descriptions suggestives très chargées symboliquement sont entrelacés avec des brèves indications programmatiques, des explications de la part de l'auteur, des notes d'intention. Il est très intéressant de lire *Théorème*-film à la lumière de *Théorème*-roman : les deux s'expliquent l'un l'autre et ouvrent des pistes de lecture sur cette œuvre énigmatique.

La problématique de *Théorème* peut se résumer par la question : est-il possible pour la bourgeoisie d'être religieuse ou, en tout cas, de vivre une expérience authentique ? Le divin rejoint donc le terrain de l'expérience. À la différence de la figure du « fils » dans le répertoire symbolique chrétien, l'incarnation de Dieu dans *Théorème* est un personnage à la forte charge sensuelle. L'expérience du sacré est pour Pasolini d'abord physique, sexuelle et ensuite existentielle. Les personnages du récit, parfaitement inscrits dans la routine mondaine de l'élite industrielle de Milan, accueillent un jour chez eux un étranger (Terence Stamp). Chacun à son tour tombe sous le charme de sa présence mystérieuse et rassurante et s'unit sexuellement à l'inconnu. Leurs vies mondaines et sédentaires, caractérisées par l'attachement à la propriété et à la possession, après le choc libérateur et destructeur de la rencontre avec l'hôte, subissent un bouleversement. Lorsqu'il quitte à jamais la maison, chaque personnage se retrouve dépourvu de l'équilibre qui avait régi sa vie jusqu'à ce moment. Face au vide entraîné par la perte du *sens* que l'inconnu leur a montré, chacun élabore une réponse différente. Si le seul personnage populaire, la servante Emilia (Laura Betti), retournée à son village dans la campagne lombarde, devient une sorte de sainte populaire⁶⁶¹, les quatre personnages bourgeois cherchent une solution à l'absence en remettent en cause leur *habitus* de vie. Chacun investit un domaine différent : si Emilia

⁶⁵⁸ Georg Lukács, cité par Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol.I, *op.cit.*, p. 828.

⁶⁵⁹ Comme le constate Walter Siti, il ne reste pas de trace de la pièce de théâtre dans les archives de Pasolini. Walter Siti, « Note e notizie sui testi », in Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, vol.II, *op.cit.* p. 1979.

⁶⁶⁰ Carla Bendetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

⁶⁶¹ Nous n'aborderons pas ici le personnage d'Emilia qui, suite à la rencontre avec l'étranger, n'entreprend pas un pèlerinage, mais une sorte de retour en arrière vers son village d'origine. Ce mouvement de retour la rapproche moins de la famille bourgeoise de *Théorème* que des personnages d'Œdipe et Médée, certes aristocratiques mais, comme elle, « antiques », dans le sens pasolinien du mot.

se voue à la religion, dans sa forme la plus populaire – celle qui croit aux miracles –, la mère Lucia emprunte le chemin de la jouissance sexuelle, la fille Odetta s'enferme dans une paralysie sans retour, le fils Pietro s'investit complètement dans l'art, le père réagit par le geste politique de laisser son usine aux ouvriers. Trois d'entre eux abandonnent leur vie sédentaire et font l'expérience de l'errance. Ainsi, le paysage du film se dilate et l'équilibre des lieux circonscrits de l'univers bourgeois explose.

La mère Lucia (Silvana Mangano) quitte sa maison luxueuse, espace de repli, de stabilité, d'accueil, pour s'égarer dans les routes dépouillées de la périphérie lombarde. Il s'agit d'un pèlerinage confus mais très orienté, douloureux et presque obsessionnel, qui vise non un lieu mais un corps sacré : un corps qui lui permettrait de revivre l'expérience qui a rempli sa vie d'un sens véritable. L'objet de sa quête angoissée est donc les jeunes hommes, chez lesquels elle cherche les traits du corps de l'étranger – comme les yeux bleus plusieurs fois mentionnés dans le roman-scénario. Sa recherche est aussi frénétique qu'insatisfaisante : ses pérégrinations sexuelles dans les routes de campagne (*per agros*) n'aboutissent qu'à un vide encore plus déconcertant, qui met en échec sa quête. Égarée dans la campagne, ainsi que dans sa recherche, elle rentre dans une petite église de province où elle contemple un dernier corps : le corps du fils de Dieu crucifié d'une chapelle perdue dans les champs. Un modeste lieu sacré vient prendre la place du corps qu'elle cherche frénétiquement. Si dans le film, le crucifix n'est pas plus central que le reste du décor de la chapelle, dans le roman-scénario, Pasolini décrit l'attrance de Lucia pour la figure du Christ. La rencontre avec ce corps de fils exposée dans le texte laisse place, dans le film, à l'image de l'autel observé, dans un raccord voyant-vu, par les yeux de Lucia : son regard est perturbé et interrogatif, ainsi que l'intérieur de la chapelle, telle qu'elle le voit, est distant, uniforme, obscur ; il est l'expression de la religion dans son interprétation bourgeoise. Le pèlerinage de Lucia, qui l'amène à abandonner sa vie sédentaire, pour faire l'expérience d'une sexualité furtive « de route » se conclut ainsi dans un espace fermé, comme celui du départ.



Figure 28: Lucia dans le foyer



Figure 29: Lucia en route



Figure 30: Destination faussement sacrée du pèlerinage de Lucia

Si ces trois moments résument les étapes d'un voyage à la recherche du sacré (foyer-route-chapelle), la destination ultime joue un rôle antinomique à la terre sainte d'un pèlerinage heureux : les symboles chrétiens dans l'obscurité de l'église, ainsi que les statues religieuses⁶⁶² qu'elle a rencontrées précédemment pendant son parcours, ne produisent en Lucia aucune révélation. Ils rappellent au contraire les conventions dépourvues de sens qui emplissaient ses jours de maîtresse de maison, d'épouse et de mère, avant la rencontre avec l'étranger. Les symboles religieux de la chapelle ainsi que les corps des garçons avec lesquels elle a des rapports sexuels sont des objets froids qui n'évoquent en rien la sensualité vitale de l'hôte. Le pèlerinage de Lucia tourne donc sur lui-même, il ne produit aucune expérience véritable, il se réduit à une errance dépouillée de sens. La

⁶⁶² Une des statues qu'elle regarde après avoir déposé dans une petite ville deux de ses « conquêtes » rappelle le « Cristo degli abissi », montré dans *La Rabbia*, installée au fond de la mer le 29 août 1954 en Ligurie. La voie en prose commentait ce moment en créant une distinction entre Dieu et « ses statues ».

voiture qui parcourt sans cesse les mêmes routes sans trouver le chemin pour « rentrer à Milan » spatialise l'échec du pèlerinage de ce personnage.

À la différence de sa mère et des autres membres de la famille, Odetta (Anne Wiazemsky) reste dans le périmètre de l'espace domestique. Toutefois, à sa manière, elle aussi se met en marche pour retrouver l'étranger, qui lui a permis de dépasser l'exclusivité de son amour pour son père. Sa première réaction, une fois que le garçon mystérieux a quitté sa famille, est d'improviser un véritable pèlerinage sur ses traces : elle parcourt avec une précision méticuleuse ses déplacements dans le salon, dans l'allée d'entrée, dans le jardin. Avec l'aide d'un mètre, elle mesure même l'espace que sa chaise à bascule occupait sur la pelouse, comme à vouloir délimiter le périmètre de son corps. Comme pour les pèlerins d'autrefois, cette reconstruction fidèle a le but d'entrer en contact avec le divin par les lieux qu'il a imprégnés de sa présence. Le salon, le pavé, la pelouse : maintenant qu'il a disparu, tout espace touché par le pas de l'étranger est pour Odetta un signe de son passage. La dernière étape du pèlerinage de la jeune fille est sa chambre, où elle sort d'une malle, petit reliquaire de son enfance, un album. La trace la plus concrète de sa vie dans la maison est une série de photographies qu'elle a prises lorsqu'il lisait dans le jardin, à côté de son père. Le rapprochement des deux hommes est immédiat : la dévotion pour son père a maintenant laissé place à l'amour charnel pour l'inconnu. Elle suit le profil de son corps d'un doigt, comme l'empreinte de ses pieds qui avaient parcouru divers itinéraires dans l'espace domestique.



Figure 31 : Le pèlerinage d'Odette, dans le salon



Figure 32 : Le pèlerinage d'Odette, dans la cour

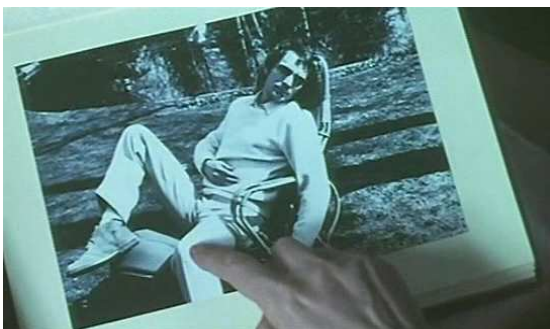


Figure 33: Le pèlerinage d'Odette, la photographie de l'étranger



Figure 34: Le pèlerinage d'Odette, le jardin

L'existence d'Odette n'est plus qu'un tracé des mouvements de l'étranger. L'absence de ce dernier étant insoutenable, la jeune-fille se referme dans une paralysie irréversible, caractérisée par un seul mouvement, compulsif et constant : elle serre fort son poing, comme s'il contenait autre chose que le vide. Comme sa mère, Odette aussi finit par quitter la maison pour un autre espace clos. Si le film laisse deviner que l'ambulance qui vient la chercher l'amènera dans un hôpital psychiatrique, *Théorème*-roman décrit soigneusement le quartier luxueux de la clinique où elle passera dorénavant ses jours, dans l'aphasie. L'architecture est parfaitement géométrique et l'allure de la description rappelle celle d'une sombre utopie :

Cette apparition est étrangement géométrique, en dépit de son irrégularité. Chaque point se trouve précisément à une certaine distance d'un autre. Encore faut-il mesurer cette distance ; et ce n'est pas une petite affaire, car il y a une infinité de points : c'est ainsi qu'il y a, en comptant bien, cent cinquante fenêtres (avec les stores baissés complètement ou à moitié), dont quarante donnent sur un balcon. Une seule fenêtre laisse s'échapper, comme mort, un tapis rouge [...]. Combien d'anglais d'immeubles ? trente ; de façades ? vingt ; trois de ces vingt façades sont faites de dalles d'une douce couleur noisette ; sept sont grisâtres, faites de marbre ou de faux marbre ; six roses, éloignées, et de ce fait difficile à détailler ; quatre d'une teinte entre le rose et le lilas, livide, qui fait paraître plus maussade encore le vert sombre des pins, couleur des fêtes de fin d'année. [...]. Sans doute, au bout de cette rue, y a-t-il une église, car on entend brusquement les cloches tinter en signe de fête, lugubrement, avec la fausse allégresse des

Le tapis rouge, qui pend sans vie à la fenêtre, comme le poing fermé d'Odetta – qui git le long de son corps au lieu de se lever – sont deux symboles qui s'inscrivent dans le même contexte sémantique : l'échec d'une action révolutionnaire, mot qui a ici une acception moins politique que psychologique. Comme le texte le dit plus haut, la jeune fille a renoncé à se révolter contre « ceux qui veulent l'exclure », que la voix qui narre identifie avec le pouvoir, le même pouvoir qui a commandé la construction de ce riche quartier, aussi soigneusement étudié que triste et sans vie. Il faut peut-être entendre cette description comme une focalisation interne qui emprunte les yeux immobiles d'Odetta et qui continue dans le silence à mesurer une absence, qui ne survit même plus comme trace : dans un espace dystopique comme celui de ce quartier bourgeois, où tout signe de la présence divine s'est égaré ou survit comme caricature de lui-même (l'église et les cloches).

Pietro, le fils, (Andrès José Cruz Soublette) après la disparition de l'hôte, qui l'a rendu conscient de son homosexualité, quitte la maison parentale et se consacre à l'art. Bien qu'il quitte de fait le foyer, son errance est surtout métaphorique. Sa quête n'investit pas les lieux, mais les formes. Son art est chaotique et anarchique, comme le pointe la phrase écrite sur une fenêtre de l'atelier : « à bas toutes les Églises et tous les États ». La seule résolution de Pietro est de retrouver l'étranger par ses créations : d'abord des tentatives de portrait et enfin des toiles qui exhibent la couleur bleue de ses yeux. L'absence de l'objet aimé est élaborée par le jeune homme dans un processus de symbolisation artistique à travers plusieurs formes d'arts, d'abord mimétiques ensuite de plus en plus abstraits.



Figure 35 : Les pérégrinations artistiques de Pietro, le croquis



Figure 36 : Les pérégrinations artistiques de Pietro, verre et encre

Toutefois, ses expériences sont, au fond, velléitaires et l'amènent à se confronter à

⁶⁶³ Pier Paolo Pasolini, *Théorème*, *op.cit.*, pp. 117-118.

son impuissance. Son expérimentation recherche en effet à reproduire désespérément un objet qui ne cesse d'échapper à l'artiste. Pasolini ne fournit pas une image idéalisée et sereine de la quête artistique. Cette dernière est présentée plutôt comme un questionnement permanent aux résultats fortuits, comme l'avoue Pietro dans son monologue: « un signe réussit bien par hasard, par hasard et en tremblant ». Tout comme les autres membres de la famille, le jeune homme emprunte donc une voie malade : sa recherche de l'étranger, personnification de l'Autre, est une obsession angoissante dans laquelle il est continuellement confronté à l'humiliation, au déchirement, à l'échec. Le travail esthétique, loin d'être la solution « saine » face à la perte du sens, est montré dans toute sa naïveté. Le monologue de Pietro est aussi une déclaration de culpabilité d'un artiste bourgeois dont l'art n'est qu'une série de tentatives qui ne pourront jamais atteindre la perfection d'une *mimesis*, qui n'est possible que lorsque règne une harmonie entre la société, l'art et la vie.

L'artiste Pietro, qui porte le premier prénom du cinéaste dans sa forme non syncopée, met à nue un rapport à la conception des œuvres qui était celui de Pasolini lui-même. Ce processus de création génère un art instable, tâtonnant, où les formes transmigrent d'un domaine à un autre, où la production est frénétique ainsi qu'insatisfaisante, un art de l'improvisation, de la tentative, mais surtout de l'inachèvement. Si les pérégrinations des autres personnages se traduisent dans des errances dans l'espace, le pèlerinage de Pietro l'amène de forme en forme, dans une recherche impossible d'une sacralité perdue, qui l'amène à se réfugier dans l'espace précaire de l'art.

Le dernier personnage de *Théorème*, Paolo, le père (Massimo Girotti) est la figure centrale de *Théorème*. Après l'expérience qui le lie au jeune inconnu, il abandonne sa posture habituelle d'« homme qui possède », apprenant à « être possédé⁶⁶⁴ ». La possession physique se fait donc métaphore de la possession matérielle. Comme Lucia, il suit un itinéraire qui l'amène à renoncer à un espace fermé qui lui appartient. Il s'agit cette fois moins de sa maison, qu'il quitte pourtant, que de son usine, symbole du pouvoir social et économique ainsi que de la stabilité de la possession. Il décide de la laisser à ses ouvriers, dans un geste qui est questionné depuis la première scène du film. Dans cette sorte d'introduction problématique « au théorème », l'interviewer demande si « un patron qui donne son usine aux ouvriers ne leur enlève pas toute possibilité révolutionnaire », pour ensuite conclure qu'un homme bourgeois « quoi qu'il fasse, se trompe ». Cette réponse, qui n'en est pas une, anticipe la fin du récit, sur le père de famille. Avant même

⁶⁶⁴ Pier Paolo Pasolini, *Théorème*, *op.cit.*, p. 74.

que le lecteur et le spectateur rencontrent ce personnage, l'histoire du père se donne comme une errance, au sens étymologique du terme : avancer sans atteindre nulle destination, se perdre, faire erreur.

Dans *Théorème*, conçu parallèlement à *Œdipe roi*⁶⁶⁵, la pérégrination de Paolo s'associe à l'image sublime du désert, métaphore de son égarement. Si, après la disparition de l'étranger, tous les membres de la famille, mettent en place, chacun à sa manière, des pèlerinages sur les traces de lieux ou de corps qui évoquent sa présence sacrée, Paolo est le seul à incarner l'imaginaire de la marche vers la terre promise, dans sa version biblique. Dans *Théorème*-roman un chapitre entier (« les Hébreux se mirent en route⁶⁶⁶ »), consacré à une description du désert vue par les yeux du peuple juif, a un rôle central. Il constitue le pivot entre la première partie, « Théorème avec l'étranger », et la deuxième partie, « Théorème après le départ de l'étranger ». Ce chapitre énigmatique narre la manière dont le désert, décrit comme une immense étendue toujours identique à elle-même, prend possession de l'intériorité des Hébreux, leur faisant découvrir « l'idée d'Unicité ». La marche dans le désert se caractérise par « *il procedere restando sempre allo stesso punto* » : une forme d'avancement singulière dans laquelle « on reste toujours au même endroit ». Hervé Joubert-Laurencin l'interprète comme une sorte d'explication du monothéisme à travers « l'expérience de l'Ouvert propre à la marche dans le désert⁶⁶⁷ ». Cette idée institue une relation anachronique entre l'errance dans le désert des Hébreux et leur foi en Jahvé, mais celle-ci semble être une prémisse et non un effet de leur marche. Un troisième élément pourrait compléter l'analogie désert-monothéisme (Dieu Unique). On peut le repérer dans ce passage :

En effet, le désert, *comme un père*⁶⁶⁸, le regardait de chaque point de son horizon indéfiniment ouvert. Il n'y avait rien pour mettre Paolo à l'abri de ce regard [...]. Passaient les jours, et passaient les nuits. [...]. Cette Chose ne se laissait pas toutefois recouvrir et découvrir, par le jour et par la nuit, à la façon d'un objet, mais bien à la façon d'un maître (*padrone*), qui eût décidé lui-même de sa propre passivité, s'abandonnant à ce rythme, dont les racines plongeaient aussi loin dans le temps que les siennes propres. [...] Il y avait là, non pas variété,

⁶⁶⁵ « L'été dernier, à Cannes, j'ai écrit le sujet de *Théorème*, et tandis que j'écrivais *Théorème*, le scénario d'*Œdipe* a pris forme. *Théorème* est un film dans lequel l'inceste est multiplié au moins par cinq et se mêle à l'idée de Dieu, dans le sens où la personne avec laquelle les cinq membres de la famille commettent l'inceste est tout simplement Dieu. Ce sont justement ces thèmes du divin et de l'inceste qui ont redonné vie à *Œdipe*, qui s'est imposé à ma "fantasia" (imagination) et que j'ai tourné en premier ». Entretien avec Jean-André Fieschi, « Cahiers du cinéma », n°195, novembre 1967.

⁶⁶⁶ Pier Paolo Pasolini, *Théorème*, *op.cit.*, p. 79.

⁶⁶⁷ Hervé Joubert-Laurencin, *Portrait d'un poète en cinéaste*, *op.cit.*, p. 196.

⁶⁶⁸ Nous soulignons.

mais seulement unicité. [...] Les ondulations de terrain [...] composaient une forme unique, et, en tant que telle, celle-ci était omniprésente, encore et toujours.⁶⁶⁹

Dans l'imaginaire de Pasolini, le désert est l'espace de la paternité : la similitude que nous avons soulignée le montre. La description de Pasolini associe à cette étendue les attributs du Dieu des Hébreux : l'omniscience (rien n'est à l'abri du « regard » du désert), l'omnipotence (l'homme dans le désert est fragile, il dépend de son environnement), l'omniprésence (le désert est partout). Dans la « Théorie des deux Paradis », Pasolini attribue à la figure du « Premier Père », qui n'est au fond que l'Autre au sens lacanien, la même toute-puissance. De même, le « Premier Paradis » est un espace désertique totalisant, éclairé par une lumière orange (« c'était la saison du soleil⁶⁷⁰ », dit l'un des vers d'une version précédente du poème). Pasolini tâche de représenter cette expérience lumineuse dans le film : lorsque Paolo se lève à l'aube et avance dans la salle de bain, il est aveuglé par les rayons du soleil qui envahissent la pièce par une petite fenêtre :



Figure 37 : Paolo et les rayons du soleil



Figure 38 : Paolo sort dans le jardin, encore le soleil

L'usage de la lumière du soleil en contre-jour dans *Théorème*⁶⁷¹ (comme d'ailleurs dans *Œdipe roi* et *Médée*) est l'un des éléments dont Pasolini se sert pour évoquer la présence divine, lorsqu'elle assume les traits de la paternité. Si l'association soleil-père-dieu est un *topos* assez répandu, la combinaison de ces trois éléments avec le désert est typiquement pasolinienne.

Ce dernier élément du symbole est le plus exploité dans *Théorème*. Le divin a ici moins les connotations d'une spiritualité éthérée, que d'une expérience terrestre, capable

⁶⁶⁹ Pier Paolo Pasolini, *Théorème*, *op.cit.*, p. 82.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁶⁷¹ Cette scène n'est pas la seule : le soleil à contre-jour est présent également dans le récit de Lucia et dans la dernière scène du récit d'Emilia.

de bouleverser l'individu jusqu'à son intimité la plus profonde. Dieu le père, l'Autre, n'est donc pas associé au ciel, mais à la terre. Dans le film, les images d'une étendue de sable sur un territoire montagneux – tournées sur le volcan Etna – interrompent régulièrement la narration et contribuent à lui conférer une aura énigmatique. Elles reviennent avec une insistance particulière dans le récit du père, qui est amené à prendre conscience de sa finitude à travers l'expérience homosexuelle. Apprenant à être possédé, il se découvre en tant qu'être passif ou, pour utiliser le langage de la « Théorie des deux Paradis », en tant que « second père » : un père terrestre et mortel, qui n'est qu'un reflet délavé du premier Père idéalisé. Il est un père « adoptif⁶⁷² », un demi-père, comme Polybe l'est pour Œdipe. Les images de l'Etna apparaissent dans le film également lorsque l'un des autres personnages se prépare à une rencontre avec l'étranger. Tout en étant terrestre, cette expérience est divine dans le sens où elle est absolue, comme l'est l'immensité du désert. Ces images ne figurent pas dans les récits des personnages féminins. Pasolini adresse une réponse à Odetta :

Mais pourquoi, en t'exposant cette Théorie des Deux Paradis,
ai-je parlé de ton frère Pierre et non de toi ?

[...] Ni Lucifer, ni Abel, ni Caïn ne furent des femmes :
tu devrais donc être restée à ce Premier Paradis.
Ou du moins c'est de lui que tu devrais te souvenir, avec le vrai Père :

Et en effet, il en est ainsi : voilà pourquoi tu es incommensurablement plus vieille
que ton père adoptif, que tu aimes tant,
que ta mère adoptive qui a pour nom Lucie,
Et que ton frère Pierre, symbole de toute une vie.

Tu t'es identifiée à chacun d'eux, croyant bien faire :
sans savoir que tu es pourtant là-bas, avant leur naissance,
La seule à obéir véritablement au Premier Père.⁶⁷³

L'image du sable de l'Etna n'interrompt qu'une fois le récit d'Odetta, seulement dans la deuxième partie du film : dans sa paralysie, elle renonce à la vie terrestre, en cherchant peut-être cet état de bonheur totalisant dans les temps non-humains où elle a fait l'expérience de l'Autre pour la première fois. Au contraire, les images de la terre volcanique figurent plusieurs fois dans les récits des personnages masculins (Pietro et Paolo), comme si le souvenir du Premier Père revenait pour les séduire et les conduire à l'expérience homosexuelle.

En effet, le passage biblique « Dieu tu m'as séduit et je me suis laissé séduire »

⁶⁷² « Le second père, le père adoptif / – qui par rapport au premier n'était que le soleil éteint / de l'hiver comparé à celui des Premières Étés – / suivit son exemple, homme exilé de la terre, / facilement tenté, facilement corrompu. » in *Théorème, op.cit.*, p. 73.

⁶⁷³ Pier Paolo Pasolini, *Théorème, op.cit.*, p.73.

résonne entre la première et la deuxième partie du film, comme une sorte d'exergue de la deuxième partie de *Théorème*, dédiée à l'égarement physique ou métaphorique des membres de la famille après l'appel fatal vers quelque chose qui reste inatteignable. D'ailleurs, aussi bien le film que le roman, commencent sous le signe d'une citation⁶⁷⁴ qui anticipe l'autre : « Mais Dieu fit faire au peuple un détour par le chemin du désert », tirée de l'*Exode* (13,18). Ce dernier verset, qui correspond au moment où les Hébreux partent dans le désert en quête de la terre promise, annonce donc les pèlerinages impossibles des personnages vers un espace impossible et perdu à jamais : le Premier Paradis qui n'arrive pas à s'incarner dans la terre *eu-topique* de demain. La séduction du divin en tant qu'expérience authentique a donc la fonction de dévoiler ce manque fondamental. Si Emilia décide de mourir en se faisant enterrer pour revenir à l'immersion dans le désert du Premier Paradis, Paolo aussi se met « en marche » dans le sable. Une fois qu'il a abandonné toutes ses propriétés et qu'il s'est débarrassé de ses habits, il traverse des espaces de plus en plus éloignés de la civilisation : d'abord une gare, non-lieu de transition et de passage, et ensuite le désert à la terre noire de l'Etna. La caméra filme ses pieds qui font de lui une sorte d'Œdipe moderne, dont le prénom, comme nous l'avons vu, est façonné à partir de l'image de ses pieds.



Figure 39



Figure 40

La marche de Paolo vers une impossible terre promise.

Toutefois, à la différence d'Œdipe, Paolo, comme tous les autres personnages de la famille, exception faite pour Odetta, ne revient pas en arrière. Le sentiment de manque après la disparition de l'étranger le pousse à chercher le divin – dans ce sens particulier d'expérience authentique qu'il a dans *Théorème* – *ailleurs*. Il se met donc en marche dans

⁶⁷⁴ Dans le film une pancarte avec ces mots apparaît tout de suite après l'introduction (l'interview avec l'ouvrier).

le désert comme les Hébreux dans l'*Exode*. C'est une ad-gression, mais contrairement à ce qui arrivait à Ulysse dans la *Divine Comédie*, rien n'apparaît à l'horizon. *Théorème*-roman et *Théorème*-film se terminent ainsi sur le cri lancinant de Paolo, qui « quelle que soit [sa] signification [...] est destiné à rouler sans jamais connaître de fin⁶⁷⁵ ».

Les personnages-pèlerins de Pasolini réagissent à l'absence de sens par un déplacement qui les pousse en avant, à dépasser l'impasse, mais leur quête reste sans solution. Les lieux qui devraient faire sens – les traces sur la pelouse du jardin pour Odetta, les routes de banlieue pour Lucia, l'univers de l'art pour Pietro, le désert pour Paolo – ne font que révéler de manière encore plus impérieuse l'absence d'une terre promise au-delà des dunes du désert de leurs pérégrinations.

3.3.2. PASOLINI PÈLERIN DANS LA *DIVINE MIMESIS*

Nous savons à quel point dans l'œuvre de Pasolini des idées, des fragments textuels, des suggestions figuratives, transmigrent d'un projet à un autre, en changeant de forme, de contexte, de signification, ce qui crée une sorte de fil rouge entre des œuvres qui apparaissent à première vue comme distinctes. C'est le cas pour la « Théorie des deux Paradis » qui, comme nous l'avons vu, nourrit *Théorème*, et que l'on retrouve dans la genèse d'un projet inabouti, fondamental pour notre exploration des figures pèlerines : *La Divine Mimesis*⁶⁷⁶. Ce texte, que Pasolini a livré à son éditeur quelques jours avant sa mort, rassemble les fragments d'une tentative de réécriture de la *Divine Comédie* à l'époque contemporaine. Il comprend le *remake* des deux premiers chants de l'*Enfer*, quelques fragments numérotés des chants successifs (« *appunti e frammenti* ») et trois « notes » (« *note* ») qui rendent compte de trois possibles développements de ce projet d'écriture. Il s'agit donc du collage de diverses bribes du processus de création, réalisé entre 1963 et 1965, auquel l'écrivain lui-même décide de mettre fin en éditant ces matériaux en 1975. La « Théorie des deux Paradis » ne figurera pas dans la publication, mais l'idée d'un double Paradis est présente dans d'autres fragments. Bien que la circulation de ce poème entre les deux œuvres constitue une preuve de leur parenté, la proximité de ces dernières ne se limite pas à leur seule genèse. Comme dans *Théorème*, au cœur de la *Divine Mimésis* se

⁶⁷⁵ Phrase finale du roman, in Pier Paolo Pasolini, *Théorème*, *op.cit.*, p.180.

⁶⁷⁶ Voir Walter Siti e Silva De Laude, « Note et notizie sui testi », in Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, vol.2, *op.cit.*, p. 1983

pose la question des possibilités qui attendent une humanité sans repères.

C'est encore à travers le voyage d'une figure pèlerine que Pasolini explore la recherche existentielle et politique de son époque mais, cette fois, en s'identifiant à la figure de Dante pour accomplir lui-même le voyage. Comme dans la *Divine Comédie*, où le poète florentin est à la fois auteur et protagoniste de son œuvre, Pasolini joue le rôle de narrateur et de protagoniste du récit. Mais il ne s'agit pas de la seule représentation autoriale, car il s'approprie également le personnage de Virgile. Dans la *Divine Mimesis*, le guide qui accompagne le pèlerin n'est pas l'un de ses modèles politiques ou artistiques, comme Rimbaud, Gramsci ou Charlot, mais un autre soi-même : un Pasolini des années cinquante, qui ressemble ironiquement à un humble guide de montagne, et qui commence « à jaunir », avec toute sa poésie. De la même manière, les bêtes allégoriques qui effraient Dante dans la « *selva oscura* », deviennent dans la réécriture pasolinienne autant de représentations monstrueuses du moi de l'auteur, égaré dans « la Forêt de la réalité de 1963 ». Pasolini multiplie ainsi les représentations de soi en faisant de ce pastiche du poème dantesque une sorte de salle des miroirs. L'homme contemporain « en marche » dont il se fait symbole doit trouver des réponses face à l'angoisse de l'existence, à ses doutes, à son impuissance, à ses contradictions : il est seul face à lui-même.

Le pèlerin se déplace dans un au-delà immanent où l'espace infernal est le présent. L'Enfer de Pasolini n'est bien sûr pas un châtement éternel pour les âmes des damnées comme chez Dante. Il est, au contraire, « un lieu qui n'est rien d'autre que le monde » car, comme l'affirme Pasolini-guide, « le monde finit avec le monde⁶⁷⁷ ». Dans la figure errante de Dante-Pasolini, à la recherche d'une nouvelle terre promise, s'incarne toute la tension entre la perte du lieu où vivre et l'espoir d'une nouvelle patrie. En pastichant l'apparition de Virgile dans la *Divine Comédie*, Pasolini-guide se présente en effet comme étant pris dans ce mouvement de perte et de recherche :

Je suis né sous le fascisme, bien que je fusse presque encore un jeune garçon quand il tomba. Et j'ai longtemps vécu ensuite à Rome, où du reste le fascisme continuait sous un autre nom : tandis que la culture de l'exquise bourgeoisie ne donnait aucun signe de déclin, allant de pair avec (est-ce ainsi qu'on dit?) l'ignorance de masses énormes de la petite bourgeoisie [...] Je fus poète [...] *je chantai la division de la conscience, de celui qui a fui sa ville détruite, et s'en va vers une ville qui est encore à construire*⁶⁷⁸. Et dans la douleur de la destruction mêlée à

⁶⁷⁷ Pier Paolo Pasolini, *La Divine Mimesis*, op.cit., p. 18.

⁶⁷⁸ Nous soulignons.

Toute l'angoisse des pèlerins contemporains de Pasolini repose sur la tension entre une patrie perdue et une nouvelle cité qui doit encore être construite. Quelle est cette cité que ces personnages fuient et cette autre vers laquelle ils marchent ? Il ne s'agit pas de la patrie d'Œdipe et de Médée. Nous avons décrit le parcours des figures de l'exil qui, tout en poursuivant un mouvement apparemment dirigé vers une nouvelle cité, finissent par s'acheminer vers la patrie des ancêtres. Le voyage de Dante, au contraire, ne dessine pas un mouvement en boucle, mais une ascension vers le ciel (« *ad Deum* »). De même, les pèlerins de Pasolini aspirent à une nouvelle patrie, mais contrairement aux anciens pèlerins qui se mettent en marche pour atteindre une Terre Sainte localisée, la destination de leur marche doit *encore* être construite. Ils n'ont aucune destination préétablie : leur destination ultime finit par sombrer dans la marche elle-même. Ils sont plus que toutes les autres figures du déplacement à la recherche d'une ou-topie.

Le personnage de l'auteur est bien un *voyageur*-pèlerin qui est censé explorer l'avenir de l'humanité, mais il est aussi un *écrivain*-pèlerin à la recherche de la forme apte à abriter son projet ambitieux. La dimension du doute joue un rôle prépondérant dans la *Divine Mimésis* et s'oppose à toute démarche créative déterminée en amont. En effet, au cours de la narration, le protagoniste demande à son guide :

Dois-je vraiment continuer cette Œuvre Barbare, où la Théorie des Deux Paradis n'est qu'une théorie velléitaire et enfantine ?⁶⁸⁰

Bien que le personnage du guide l'encourage à continuer, Pasolini finira par renoncer à ce projet. Il ne trouvera pas la solution littéraire pour sa réécriture et le cheminement des deux pèlerins s'arrêtera avant de parvenir aux deux paradis. Ces deux échecs, l'exploration du Paradis et de l'Enfer d'un côté et la réécriture de la *Divine Comédie* de l'autre, se superposent et s'expliquent réciproquement. Le potentiel de l'œuvre s'estompe dans une œuvre potentielle, en anticipant le destin de *Pétrole*.

Derrière ce renoncement, il y a certainement l'insatisfaction du résultat : dans une interview parue à titre posthume sur le quotidien italien « La Stampa » Pasolini a ainsi expliqué le geste de la publication :

⁶⁷⁹ Pier Paolo Pasolini, *La Divine Mimésis*, op.cit., p. 20.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 31.

Je n'ai pas encore réussi jusqu'à ce moment à trouver la bonne clé. Je voulais faire quelque chose de grouillant et magmatique, mais il en est sorti quelque chose de poétique, bien qu'en prose. C'est pourquoi je ne publie que les deux premiers Chants⁶⁸¹.

Toutefois les notes qui figurent à la fin de la *Divine Mimesis* nous apprennent que Pasolini rêvait d'une œuvre inachevée, écrite par couches, où les fragments s'enchaînent par ordre chronologique sans que les anciens textes effacent les nouveaux :

Le livre doit être écrit par couches, toute nouvelle rédaction doit être sous forme de note datée, de façon que le livre se présente presque comme un journal intime. Par exemple, tout le matériel déjà écrit doit être daté (il y a environ un an, un an et demi) : il ne doit pas être éliminé de la nouvelle rédaction, qui doit consister en une nouvelle couche additionnelle, ou en une longue note. Et de même pour les rédactions successives. À la fin, le livre doit se présenter comme une stratification chronologique, un vivant processus formel : où une nouvelle idée n'effacerait pas la précédente, mais la corrigerait ou plutôt la laisserait absolument inaltérée, la conservant formellement comme un document du passage de la pensée. Et comme le livre sera un mélange de choses faites et de choses à faire – de pages achevées et pages ébauchées, ou seulement projetées – sa topographie temporelle sera complète : il aura à la fois la forme magmatique et la forme progressive de la réalité (qui n'efface rien, qui fait coexister le passé avec le présent etc). [1 novembre 1964]⁶⁸²

Un des textes recueilli dans *Poésie en forme de rose* confirme et développe cette idée. Il s'agit de *Projets d'œuvres futures*, où *La Divine Mimésis* est présentée comme une *forme-projet*, à savoir comme une œuvre « à faire » :

Ah, ne plus être debout dans le goût de sel
du monde des autres (petit-bourgeois, littéraire)
avec un verre de whisky à la main et avec un visage de merde
– car il me déplairait seulement de ne pas le représenter
tel qu'il est – avant que pour moi homme se perde –
dans la « DIVINA MIMESIS, œuvre s'il en fut,
à faire [...] »
je jetterai plus tôt, sur un ton
épistolaire, avec gloses et parenthèses, un charivari
de « thèmes évoqués allusivement », d'et cetera, de blasons
citations et surtout d'allusions
(autoexhortatifs à l'infini et disproportions
de détails en référence à tout), le

⁶⁸¹ Pier Paolo Pasolini, *La Divine Mimesis*, op.cit., p. 4.

⁶⁸² Pier Paolo Pasolini, *La Divine Mimesis*, op.cit., pp. 71-72.

L'expression « œuvre à faire » assume ici une double connotation : celle d'un projet d'écriture nécessaire, qu'il *faut* réaliser, mais également celle d'un texte qui doit rester une *œuvre à venir*. Comme le personnage de Pietro dans *Théorème*, l'écrivain de la *Divine Mimésis* choisit l'inachèvement comme horizon esthétique. Si le premier crée une œuvre d'art en superposant des plaques en verre sur lesquelles sont dessinés autant de signes abstraits, le deuxième rêve d'une forme écrite dans laquelle les diverses étapes du processus créatif cohabitent sans se soumettre à l'impératif de la sélection et de la cohérence. La note du premier novembre 1964 invente une œuvre qui privilégie la discontinuité narrative et la coexistence de plusieurs avenir potentiels du texte au choix réducteur de la « bonne forme ».

L'expérience de la *Divine Mimésis* met en relation le contenu de cette réécriture inachevée et sa forme, exactement comme l'histoire de Pietro dans *Théorème*. Le voyage à travers l'Enfer et le Paradis, qui deviennent une métaphore de l'exploration de la nouvelle réalité de la société de consommation et de ses possibles avenir, se révèle une marche aveugle vers un *ou-topos* indéfini, « une cité qui doit encore être construite », de la même manière que l'écriture est envisagée comme un tâtonnement inquiet qui tend vers une « œuvre à faire ». Si comme nous l'avons vu ⁶⁸⁴, Pasolini est attiré par le potentiel anti-littéraire de l'assemblage de matériaux bruts et par le manque de structuration conventionnelle, l'inachèvement est également le pendant formel de la *cura vagandi* de Pasolini et de ses personnages. Pour les figures pèlerines pasoliniennes, l'eu-topie se révèle une ou-topie qui se dissout dans sa propre quête, de la même manière que Pasolini remplace l'Œuvre par les tentatives contradictoires de son processus de création. La nature essentiellement projective de l'utopie, qui rêve d'une eu-topie, se retrouve dans la forme qui l'abrite.

Comme *Théorème-livre*, *Pétrole*, et les autres formes-projet, la *Divine Mimésis* est donc une œuvre en marche. Derrière le rêve d'une œuvre comme « stratification chronologique » et « vivant processus formel », il est possible de lire aussi une résistance à figer le paradis du futur dans un tableau quelconque. Un projet (pro-jet), littéraire ou politique, au-delà de ses objectifs singuliers, est d'abord un élan vers l'avant, quel qu'il soit l'avenir qu'il imagine ou qu'il préconise. Grâce à son statut d'œuvre volontairement

⁶⁸³ Pier Paolo Pasolini, *Poésie en forme de rose*, op.cit., pp. 400-401.

⁶⁸⁴ Voir notre thèse : 2.3.2.4.

inachevée, la *Divine Mimesis* se garde de figer la cité eutopique dans une mimesis détaillée, comme si la place de l'utopie était moins la réalisation d'une représentation complète qu'un horizon à venir.

3.3.3. UN DUO PICARESQUE EN MARCHÉ VERS UN PAYS DE NULLE PART

Si la famille de *Théorème* et le protagoniste autobiographique de la *Divine Mimesis* sont des figures pèlerines à la recherche de réponses que l'univers bourgeois n'est pas capable de donner, dans un autre pan de son œuvre Pasolini se consacre avec une prédilection particulière à des personnages bien différents : ce sont des figures vagabondes qui incarnent l'*ansia del muoversi* dont il parle dans *Descrizioni di descrizioni* (*Descriptions de descriptions*⁶⁸⁵). Avec *Des oiseaux, petits et gros*, film de 1966, il invente un duo picaresque, un père et un fils interprétés par Totò et Ninetto Davoli, dont il se servira dans tout le filon comique-fabuleux de sa filmographie, qui continuera avec le court-métrage *La terra vista dalla luna* (*La terre vue de la Lune*, 1966) et *Che cosa sono le nuvole* (*Qu'est-ce que les nuages ?*, 1967), intégrant respectivement deux films à épisodes, *Les streghe* (*Les sorcières*) et *Capriccio all'italiana* (*Caprice à l'italienne*). Le projet de long-métrage inabouti *Porno-Théo-Kolossal*, que Pasolini voulait tourner après *Salò*, aurait dû s'inscrire dans cette lignée en concluant la série. Le registre comique de ces films – ce « comique qui ne fait pas rire⁶⁸⁶ » – ne doit pas tromper : c'est en jouant avec ces figures clownesques, en adoptant des thèmes picaresques ou burlesques que Pasolini explore encore une fois, et avec son sérieux habituel, l'immobilité anhistorique et l'obsession du nomadisme qui caractérisent sa démarche utopique.

« Où va l'humanité ? Bof ! » : *Des oiseaux, petits et gros*

Pasolini a défini *Des oiseaux, petits et gros* comme un film « idéo-comique », à savoir une œuvre qui traite de questions idéologiques sous le registre de la fable⁶⁸⁷. Il s'agit

⁶⁸⁵ Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.II, *op.cit.*, pp. 1687-2224.

⁶⁸⁶ Pasolini parle ainsi de ces films comiques. Voir Pier Pasolini, *Per il cinema*, vol.II, *op.cit.*, p. 2917.

⁶⁸⁷ Pier Paolo Pasolini, « Le fasi del corvo », « Risvolto di copertina », *Per il cinema*, vol.I, *op.cit.*, pp. 824-829.

du film qui, avant *Porno-Théo-Kolossal*, aborde de la manière la plus profonde, bien que fragmentaire, ironique et contradictoire, le thème de l'idéologie en rapport avec le progrès de l'histoire, problématiques qui s'apparentent de près, comme nous le savons, à la question de l'utopie.

Reconstruisons rapidement le contexte historique *Des oiseaux, petits et gros*. Au début des années soixante, les parties communistes européens traversent une crise profonde : parmi ses causes on peut énumérer, entre autres, le rapport de plus en plus problématique avec l'URSS, les nouvelles problématiques posées par la décolonisation et par la situation chinoise et, pour ce qui concerne en manière particulière le cas italien, les transformations sans précédent de la société après le « boom économique ». En Italie, la date qui marque le moment du basculement peut coïncider selon Pasolini avec la mort du leader du Parti Communiste Italien, Palmiro Togliatti en 1964 : c'est une première date symbolique, comme nous l'avons vu, pour les tensions entre idéologie et utopie chez l'écrivain-cinéaste. Réalisé dans ce moment historique de transformations, le film se livre à une série de questionnements sur l'avenir de l'idéologie communiste et plus largement sur le futur de l'humanité.

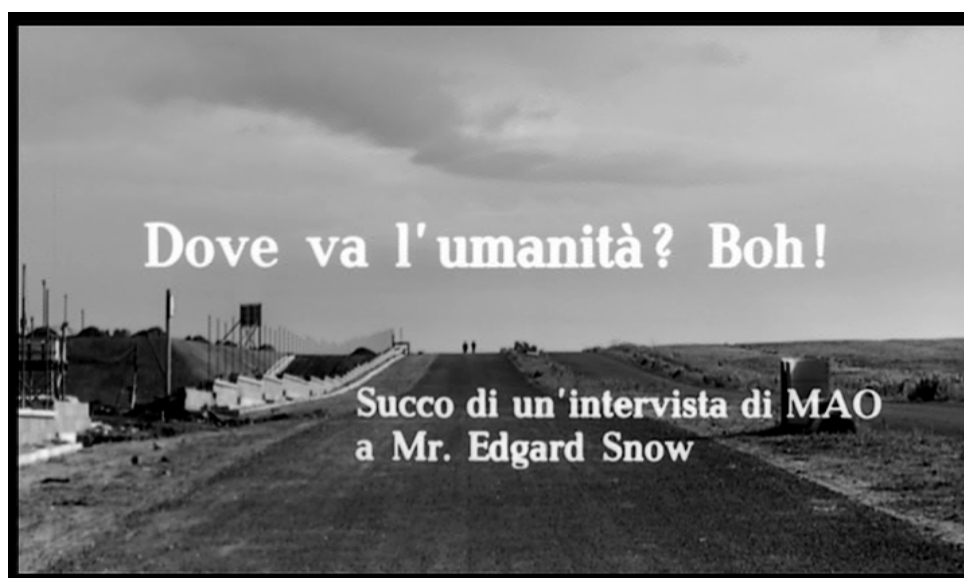


**Figure 41: « Où va l'humanité ? Bof !
Extrait d'un entretien de Mao avec Mr. Edgard Snow ».**

Ce panneau qui apparaît au tout début du film, comme une sorte d'exergue, place le récit sous le signe d'une question sans réponse. Pasolini résume de manière moins lapidaire le discours de Mao Zedong dans le scénario du film :

Où est-ce qu'ils vont les hommes ? Est-ce que dans le futur ils seront communistes ou pas ? On ne sait pas. Probablement, ils ne seront ni communistes ni non-communistes... Ils iront, iront

en avant, dans leur futur immense, en prenant de l'idéologie communiste ce qui peut leur être utile, dans l'immense complexité et confusion de leur marche en avant...⁶⁸⁸.

Ces interrogations ouvertes, que le film affiche dès le premier plan, s'incarnent dans l'idée narrative principale de la mise en scène : la marche de Totò et Ninetto, en chemin vers on ne sait où. Ce sont donc encore une fois à deux personnages nomades de personnifier l'inquiétude, la recherche, le mouvement vers l'avenir : *la cura vagandi*. Totò et Ninetto sont deux figures du pur mouvement, comme le montre la description de leur démarche dans le scénario :

Tous deux avancent tranquilles, avec le pas de quelqu'un qui va vers une destination lointaine. Ils ne sont ni joyeux, ni préoccupés [...]. Tous deux marchent, marchent, côte à côte, comme deux ombres un peu hallucinées, sous le soleil désormais brûlant du premier matin, d'un beau jour serein. D'où est-ce qu'ils viennent ? Est-ce que cela fait beaucoup ou peu de temps qu'ils sont en marche ? Où est-ce qu'ils vont ? Si on les regarde on ne le comprend pas, ils sont deux parmi des millions d'autres, qui dans les matins du début d'été, vont par les routes, vers leur destination⁶⁸⁹.

Le chemin de Totò et Ninetto est orienté vers *quelque part*, mais leur destination exacte reste impénétrable. En tant que figures de la marche, le père et le fils s'identifient complètement à leur mouvement vers l'avenir ; peu importe s'il est incertain et indéchiffrable.

Ils sont accompagnés dans leurs pérégrinations par un corbeau très bavard qui leur raconte être le fils de Monsieur Doute et Madame Conscience et venir d'un Pays nommé Idéologie. Ce personnage incarne le marxisme des années cinquante, de plus en plus remis en question par les événements historiques, et conscient de son caractère dépassé. Bien que, dans une première version du scénario, le corbeau soit le porte-parole d'une idéologie très proche de celle de Pasolini et donc ouverte « à tout possible syncrétisme, contamination, régression⁶⁹⁰ », au fur et à mesure des réécritures, il se libère des éléments typiques de l'idéologie de son auteur pour adhérer à une vision plus orthodoxe. Conscient d'appartenir à une époque dépassée (« L'âge de Rossellini et de Brecht est révolu ! », entend-on dans le film), le corbeau reste fidèle au marxisme orthodoxe. Il se présente donc comme une figure de la stabilité : il dispose d'un système idéologique clair et d'une

⁶⁸⁸ Notre traduction. Pier Paolo Pasolini, « Le fasi del corvo », *Ibid.*, p. 826.

⁶⁸⁹ Notre traduction. Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, *Ibid.*, p. 749.

⁶⁹⁰ Notre traduction. Pier Paolo Pasolini, « Le fasi del corvo », *Ibid.*, p. 825.

méthode précise d'interprétation du réel. Il parle *ex cathedra* : il enseigne, il explique, il construit des paraboles, selon une attitude qui était encore plus marquée dans le scénario⁶⁹¹, et qui finira par ennuyer ses deux compagnons de voyage. Il les suit moins pour une vocation à la marche, que pour leur raconter des paraboles, leur apprendre ses vérités et pour déceler la destination de leur cheminement.

La marche mystérieuse de Totò et Ninetto d'un côté, la parole engagée mais répétitive du corbeau de l'autre : c'est à travers cet étrange trio que Pasolini fait dialoguer la progression inéluctable de l'histoire humaine et la stase d'une idéologie en crise. Bien que *Des oiseaux, petits et gros* n'aborde pas encore la question de l'anhistoricité de la culture populaire, centrale dans les œuvres suivantes, on retrouve tout de même la tension pasolinienne entre un pôle statique et un pôle dynamique : le premier est incarné par l'idéologie, envisagée comme un système de pensée figé qui n'arrive pas à se dépasser ; le deuxième, l'errance, est figuré à travers la progression de Ninetto et Totò. Bien que le duo picaresque soit de fait dépourvu de toute aspiration révolutionnaire, ce n'est pas seulement par le *topos* de la marche, mais aussi par leurs renversements dialectiques dans le récit qu'ils incarnent le dépassement face à la fixité d'une idéologie immobile.

Si le personnage du corbeau ne subit aucune évolution depuis son apparition jusqu'à sa mort, le duo picaresque, dans la dialectique du maître et de l'esclave, change continuellement de rôle : victimes dans l'épisode de la violation de la propriété privée, ils deviennent immédiatement après les persécuteurs dans la scène du nid d'hirondelles, pour subir à leur tour les *diktat* de leur créancier dans la villa qui accueille les « Dentistes dantistes ». Figure de l'immobilité, le corbeau paye au contraire le prix de ne pas pouvoir se nourrir de l'histoire et de ne plus la nourrir à son tour. Et justement, de nourriture il est question à la fin du film, lorsque le père et le fils décident de se débarrasser du corbeau en le mangeant. Un énième panneau commente la scène : « Les maîtres sont à manger à la sauce piquante⁶⁹² ». Dans ce banquet misérable, Pasolini a suggéré de lire une tentative de représenter l'assimilation du message marxiste par l'humanité, dans une époque qui a abandonné les idéologies et qui continue sa marche avec ce que ce dernier a pu lui laisser en héritage. L'image de Totò et Ninetto qui continuent sur le même chemin en train de digérer le maître à la sauce piquante est plus que la prise de conscience de l'échec des idéologies : c'est une tentative de re-dialectiser l'idéologie, de la remettre en marche, en lui

⁶⁹¹ *Des oiseaux petits et gros* relève de trois scénarios différents : *L'Aigle, Faucons et moineaux* et *Laggiù* (« Là-bas »). Pasolini se servira de ce dernier pour construire le cadre principal du film, dans lequel il insère *Faucons et moineaux* comme une parabole.

⁶⁹² Pasolini cite en la simplifiant une phrase d'un article de Giorgio Pasquali, *Le università e la cultura* (1941), *Pagine stravaganti*, vol.II, Firenze, Sansoni, 1968.

rendant sa dimension utopique.

On peut situer dans cette perspective la phrase énigmatique de Lukács⁶⁹³ qui accompagne l'entrée en scène du corbeau :

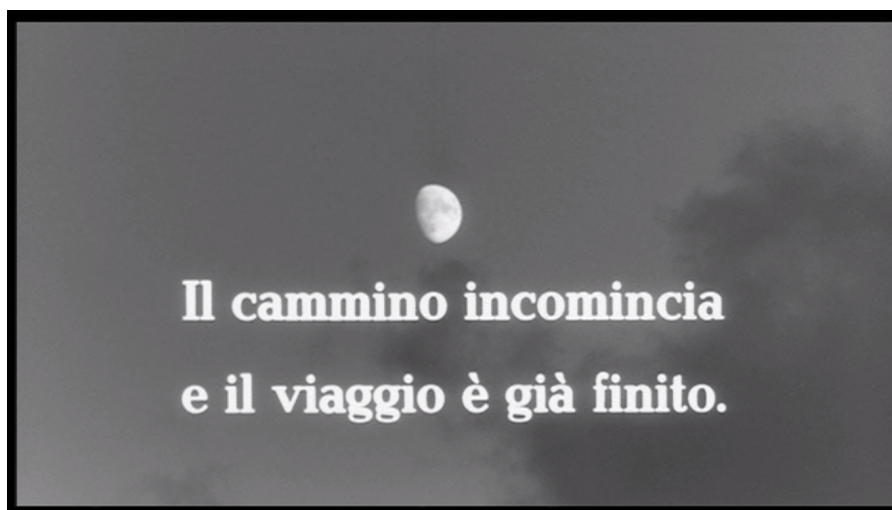


Figure 42: « Le chemin commence et le voyage est déjà terminé. »

L'opposition entre « chemin » et « voyage », que Pasolini reprendra dans *Pétrole*, permet de réfléchir au rapport entre la progression picaresque de Totò et Ninetto et la démarche utopique. Ces deux termes sont ici envisagés dans une relation antinomique : le *voyage* dispose d'une composante symbolique forte et d'une puissance idéalisante qui ajoute à la notion du déplacement la dimension d'une véritable expérience de nature cognitive et régénérative, tandis que le *chemin* indique une pure marche en avant, une pure progression, fatale ou mécanique, certes orientée comme tout trajet mais dont le sens est fuyant et opaque. Une réflexion analogue figure dans *L'Immortalité* de Milan Kundera qui met en regard la notion de « chemin » et celle de « route » :

Chemin : bande de terre sur laquelle on marche à pied. La route se distingue du chemin non seulement parce qu'on la parcourt en voiture, mais en ce qu'elle est une simple ligne reliant un point à un autre. La route n'a par elle-même aucun sens ; seuls en ont les deux points qu'elle relie. Le chemin est un hommage à l'espace. Chaque tronçon du chemin est en lui-même doté d'un sens et nous invite à la halte. La route est une triomphale dévalorisation de l'espace qui aujourd'hui n'est plus rien d'autre qu'une entrave aux mouvements de l'homme, une perte de temps. Avant même de disparaître du paysage, les chemins ont disparu de l'âme humaine : l'homme n'a plus le désir de cheminer et d'en tirer une jouissance. Sa vie non plus, il ne la voit pas comme un chemin, mais comme une route : comme une ligne menant d'un point à un autre, de grade de capitaine à grade de général, du statut d'épouse au statut de veuve. Le temps de

⁶⁹³ Pier Paolo Pasolini, « Risvolto di copertina », *Per il cinema*, vol.I, *op.cit.* pp. 828-829.

L'opposition terminologique que Pasolini emprunte à Lukács (chemin/voyage) peut s'éclairer dans le croisement avec cette distinction de Kundera (route/chemin), bien que la notion de chemin recoupe l'autre pôle de la dyade : il évoque, pour l'écrivain franco-tchèque, le déplacement signifiant qui dépasse la logique pragmatique de la progression vers un objectif ; au contraire, pour Pasolini, c'est le voyage qui est doué d'une dimension symbolique qui donne sens à un trajet accompli. Dans les deux configurations terminologiques, une notion définit un parcours linéaire qui relie deux points, l'autre investit une dimension plus large qui fait vivre l'espace et donne un sens à la marche. En opposant les notions de chemin et de voyage, *Des oiseaux, petits et gros* pose la question de l'avenir de l'humanité, sans y répondre : il ne nous est pas donné de savoir si le chemin saura retrouver un élan utopique et redevenir *voyage*, ou s'il faudra prendre acte de la mort de ce dernier, pour retrouver, après l'effondrement des certitudes, sa dimension utopique sous une autre forme et dans un rapport complètement différent à la destination.

Le thème d'un avenir eu-topique de l'humanité hante pourtant tout le film et, par moments, il effleure dans les images. Le dernier discours de Saint François dans l'épisode de l'évangélisation fait partie de ces éclairs eu-topiques. Il reproche, en effet, à frère Ninetto et frère Ciccillo, de ne pas avoir vraiment cru à la possibilité d'une transformation du monde :

Il faut le changer ce monde, frère Ciccillo : c'est ça que vous n'avez pas compris. Un jour viendra un homme aux yeux bleus et il dira : " Nous savons que la justice est progressive et à mesure que la société progresse, la conscience de son imperfection s'éveille et apparaissent les inégalités criantes et implorantes qui affligent l'humanité ". Cette inégalité entre classes, entre nations, n'est-elle pas la plus grande des menaces contre la paix ? Allez et recommencez derechef, à la gloire du Seigneur⁶⁹⁵.

À cette invocation au changement du *statu quo* répond une réplique de Totò juste avant l'épisode de la violation de la propriété privée :

Nine', dis-moi une chose, comment s'appelait celui qui est allé sur la lune ? Gagarine ? [...]. Regarde, la lune paraît si loin, on dirait un rêve, et pourtant ils y vont... Tu la vois ? Il me

⁶⁹⁴ Milan Kundera, *L'immortalité*, Gallimard, 1990.

⁶⁹⁵ Notre traduction. Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol. I, *op.cit.*, p.715.

semble que je suis le seul à la voir...⁶⁹⁶.



Figure 43: Les nuages qui voilent la lune s'écartent progressivement pour ensuite la cacher à nouveau pendant le générique chanté de *Les Oiseaux, petits et gros*.

L'incipit du film reprend ce motif. Totò explique à Ninetto : « Avec la lune on n'attrape rien. Les poissons se cachent. Faut attendre la marée haute [...]. Tu as déjà vu les ordures que la mer dépose sur la plage ? C'est dû à quoi ? [...] C'est la lune qui a une force de gravitation qui fait monter la mer. »⁶⁹⁷



Figure 44: L'image de la lune vue par Totò avant l'épisode de la propriété privée.

La lune, motif prépondérant dans tout le film, du générique aux premières répliques de Totò⁶⁹⁸, du carton avec la phrase de Lukács à la rencontre avec la prostituée Luna, est dans

⁶⁹⁶ Notre traduction.

⁶⁹⁷ Notre traduction.

⁶⁹⁸ Peut-on voir dans ces répliques d'un père qui explique à son fils le phénomène des marées, une sorte d'explication allégorique du motif de la lune ? Si on s'aventurait dans cette interprétation, on lirait dans l'attrait gravitationnel de la lune, une sorte de cause première de l'avancée incessante, mécanique, de l'humanité, thématifiée dans *Des oiseaux, petits et gros*. La lune serait alors le symbole indéchiffrable de la démarche utopique.

Uccellacci et Uccellini une métaphore visuelle de l'utopie⁶⁹⁹ comme dans *la Rabbia* : destination lointaine qui semble inatteignable mais qui ne l'est pas pour autant, moteur non mû impénétrable de l'avancée mécanique de l'humanité, point d'atterrissage dans un espace céleste qui permet de regarder avec des yeux nouveaux une terre épurée par la distance, là où les différences « criantes et implorantes » qui l'affligent sont enfin nivelées : destination symbolique de l'aller-retour utopique.

« Être vivants ou être morts c'est du pareil au même » : *La terre vue de la lune* et *Qu'est-ce que les nuages* ?

Bien que son titre puisse suggérer le contraire, dans le deuxième film de la série picaresque pasolinienne, la lune n'apparaît jamais. Son évocation sert alors à prévenir le spectateur du regard étrange que ce court-métrage porte sur la terre. Au lieu de représenter la vie sur un corps céleste lointain comme le célèbre *Voyage dans la lune* de Méliès, Pasolini imagine observer notre monde avec le même regard émerveillé que la tradition utopique, ou plus tard la science-fiction, portent sur les habitants des contrées les plus lointaines. Les personnages aux cheveux colorés, avec des habitudes et des comportements étranges, ne sont donc rien de moins que les êtres terrestres, aperçus d'une perspective céleste. Nous retrouvons alors la fascination pour l'inversion de perspective suggérée par les explorations de la Lune : l'idée de pouvoir être observés par un regard complètement autre, aussi global que déformant, construit donc l'ambiance surréaliste de *La terre vue de la lune*.

Si dans *Des oiseaux, petits et gros* la problématique de la progression de l'histoire apparaît dès le début du récit, il n'y a pas de trace de cela, apparemment dans *La terre vue de la Lune* ni dans l'autre film « céleste », *Qu'est-ce que les nuages* ?. Pourtant, bien que le registre fantasque de ces films puisse paraître contradictoire avec le sérieux des réflexions politiques, on y retrouve ponctuellement les grands questionnements pasoliniens sur le sens de l'histoire, sur l'ahistoricité de subtopie, sur le rapport entre la Réalité et son « au-delà ». Le ton léger et absolu de la fable, déjà expérimenté en partie avec *Des oiseaux, petits et gros* les prend en charge.

⁶⁹⁹ Hervé Joubert-Laurencin voit dans le « concept poétique supérieur » de la lune « l'image allégorique du sens suspendu, de l'inexplicable, de l'antithèse irréductible propre au langage poétique, capable de briser comme brique la plus solide des dialectiques », in Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini, portrait d'un poète en cinéaste, op.cit.*, p. 183. Pour nous, dans ce film, elle représente moins les oppositions insolubles pasoliniennes que le présage de quelque chose de lointain vers lequel tendre qui apparaît inaccessible mais qui est pourtant atteignable : présence silencieuse de l'utopie.

Dans *La terre vue de la Lune*, l'histoire est aussi parodique que saugrenue : après le décès de la pauvre Chrysanthème suite à une indigestion de champignons, son mari et son fils (Ciancicato Miao et Baciù Miao) errent à travers des *borgate* romaines repeintes aux couleurs de la fable à la recherche d'une « nouvelle maman ». Ils finissent par rencontrer Absurdine et ils s'installent tous les trois dans l'ancienne habitation de la famille que cet ange du foyer remet entièrement à neuf. Elle réintroduit dans la vie de Ciancicato et Baciù, abasourdis par ce nouvel éclat de leur bicoque, le changement et la nouveauté. Un désir de progrès social pousse la famille à mettre en scène une farce pour récupérer l'argent nécessaire pour acheter une maison plus belle et plus grande, à quelque pas de la leur. Le coup échoue : en menaçant de se jeter du Colisée, comme prévu pour attendrir la foule qui aurait ainsi financé leur investissement, Absurdine glisse et « meurt pour de vrai ». Le désir de progression s'est retourné en son contraire. On a régressé au point de départ : Ciancicato et Baciù sont à nouveau sans mère et sans épouse. Mais puisque l'histoire se répète sans cesse, en rentrant chez eux ils font une rencontre étonnante : Absurdine est à nouveau là. Elle est désormais un fantôme, mais leur garantit que tout peut continuer comme avant. Le manque est à nouveau compensé ; ils fêtent tous les trois ce retour inespéré, avant qu'un panneau jaune nous renseigne, comme dans les fables, sur la morale de l'histoire : « être vivants et être morts c'est du pareil au même ».

Dans cette histoire pour enfants « lunaires », les pérégrinations de Totò et Ninetto occupent la première partie de la narration et se font encore une fois synonymes d'une recherche farfelue, quelque peu cynique, d'une « nouvelle maman ». Une fois que l'élément nouveau, Absurdine, intègre le *statu quo* précédent, se déclenche un processus qui ouvre à la transformation. Avec l'arnaque du Colisée, la narration bifurque : d'une part, il y a la possibilité d'un progrès économique, représenté par la nouvelle maison ; d'une autre, il y a la vieille maison, *oikos* remise toutefois à neuf par la « nouvelle maman », qui elle aussi n'est qu'une reproduction en mieux de l'ancienne. Deux possibilités se présentent : un changement qui rompt avec le passé et un changement qui travaille à partir de ce qui est déjà là. Les personnages choisissent la première option et leur désir de progrès les catapulte en arrière en leur faisant perdre ce qu'ils avaient trouvé grâce à leurs pérégrinations : la boucle est bouclée. Toutefois la réapparition fantastique d'Absurdine, quasiment un *deus ex machina*, compense le manque creusé par sa disparition et donne aux personnages la possibilité de choisir la deuxième option, celle d'une transformation qui ne serait pas amnésique du passé. L'histoire peut alors continuer *comme* avant, différente et identique à la fois.

Malgré le ton léger et l'intention parodique de cette fable-parabole, nous retrouvons des schémas connus : à une égression (la perte de l' « ancienne maman »), suivie d'une pérégrination (recherche d'une compensation), puis une ad-agression (rencontre de la « nouvelle maman » qui entraîne la recherche d'une nouvelle maison), succède un re-basculement vers le mouvement de départ (perte-rencontre-fin heureuse, mais suspendue). L'histoire tourne sur elle-même tout en intégrant les transformations qui refusent les coupures nettes avant l'état précédent. Nous sommes encore une fois face à une temporalité cyclique qui pose le problème de l'intégration de l'élément novateur. Ce dernier finit par être absorbé sans toutefois renoncer à l'équilibre original : la morale « être vivants ou être morts c'est du pareil au même » veut peut-être remettre en question ironiquement, comme toute la fable, les césures nettes entre ce qui est et ce qui n'est plus, en situant la vie et la mort dans une même progression cyclique où l'une ne serait pas coupée de l'autre. C'est peut-être là la morale paradoxale de cette fable, qui en parodiant sa propre forme, traduit en langage « lunaire » et amuse les problèmes insolubles de la terre.

Dans *Qu'est-ce que les nuages* le thème de la continuité entre la vie et la mort est repris et développé dans un autre contexte. À la différence des autres films de la série comico-picaresque, tous les personnages sont absolument sédentaires. Ils sont en effet les pantins d'un théâtre de *pupi*, un ancien genre de théâtre populaire sicilien. La *cura vagandi* est donc empêchée en amont par les fils qui les relient à la main omniprésente du marionnettiste. De ce point de vue, il s'agit d'une véritable négation de l'élément central des films avec Totò et Ninetto : la recherche qui se spatialise dans la marche des personnages analysés jusqu'ici laisse place dans ce court-métrage à un apprentissage sur le monde qui advient à l'intérieur de l'espace fermé du théâtre. Lorsque le public viole le quatrième mur pendant une représentation de Shakespeare pour empêcher le meurtre de Desdémone, deux des marionnettes, Othello et Jago perdent la vie. Un camion de déchets les transporte à la décharge où elles sont renversées sur un tas d'ordures en plein air. Étendu sous le ciel, Ninetto est fasciné et demande des éléments d'élucidation à la figure paternelle de Totò à son côté : c'est ainsi qu'il découvre ce que sont les nuages.

Avec ce film, Pasolini se confronte au *topos* du voyage dans l'au-delà comme métaphore de la connaissance de la réalité : pour des pantins dont le monde coïncide avec leur petit théâtre, ce qui les attend après la mort n'est que le monde sous les nuages. C'est sur ce dernier point que ce court-métrage dialogue avec les autres films de la série picaresque : il établit une continuité entre le monde et l'au-delà, une continuité qui métaphorise un mouvement d'éternel retour de l'identique. Les interruptions, comme celle, emblématique, de la mort, ne sont que des apparences au-delà desquelles la vie persiste

dans sa progression sans arrêts.

Porno-Théo-Kolossal et l' « etwas fehlt »

Dans *Porno-Théo-Kolossal*, le questionnement sur l'utopie, en filigrane dans les précédents films, fait enfin irruption dans le récit : non seulement Pasolini imagine et décrit quatre cités utopiques, mais le voyage au pays de nulle part est la problématique centrale de ce projet cinématographique. Bien que sa réalisation, prévue après *Salò*, ait été empêchée par la mort du cinéaste, un scénario, écrit entre 1968 et 1975⁷⁰⁰, témoigne d'une idée très avancée, qui se situe dans le sillon inauguré par *Des oiseaux, petits et gros*. Ce sont deux films jumeaux, dans le sens oxymorique que ce mot peut avoir chez Pasolini : symétriques dans les problématiques et dans certaines idées formelles, ils se répondent tout en s'opposant, ils se contredisent tout en se complétant. On retrouve dans ce scénario les interrogations « idéo-comiques » sur l'eschatologie et le sens de l'histoire qui se matérialisent dans le récit à travers la marche farfelue de deux personnages nomades. Cependant, si dans *Des oiseaux, petits et gros*, Pasolini affrontait le problème du « voyage » lorsqu'il s'estompe dans un « chemin », dans *Porno-Théo-Kolossal*, il se demande ce qu'il reste de ce dernier lorsque l'on découvre que tous les idéaux qui l'ont orienté n'étaient qu'illusions. Si le voyage était *dès le début* un chemin vers un espace vide, quel est alors le sens de la marche ? Et celui de l'utopie ?

Selon un témoignage de Sergio Citti, qui réalisera en 1996 un film inspiré de ce scénario, Pasolini eut l'idée d'un film sur les aventures d'un Roi Mage pendant le tournage de *La terre vue de la Lune*, après une demande de la télévision américaine qui lui aurait proposé de réaliser un épisode sur le jour de Noël⁷⁰¹. En outre, au tout début de *Qu'est-ce que les nuages ?*, à l'entrée du théâtre des marionnettes, on aperçoit l'affiche d'un spectacle intitulé *Le avventure del Re Magio Randagio e del suo schiavetto Schiaffo* (« Les aventures du Roi Mage errant et de son petit servent Schiaffo »). La première idée de *Porno-Théo-Kolossal* est contemporaine des autres films de la série.

⁷⁰⁰ Pier Paolo Pasolini, « Porno-Teo-Kolossal », in *Per il cinema*, vol.II, *op.cit.*, pp.2697-2753.

⁷⁰¹ Walter Siti, « Note e notizie sui testi », *Ibid.*, p. 3231.



Figure 45 et figure 46 : Affiche de *Le avventure del re magio randagio* dans *Che cosa sono le nuvole ?*



Le premier témoignage écrit de ce projet de film est néanmoins une lettre de Pasolini, datée de la mi-décembre 1968, en réponse à Giulia Maria Crespi, la propriétaire du *Corriere della sera* à l'époque, qui lui demandait d'écrire une histoire pour enfants à lire en famille, le jour de Noël. Pasolini lui propose un canevas de récit de voyage. Le protagoniste est de nouveau un roi mage vagabond accompagné par son servent. Avant de rencontrer le Messie, ces deux figures errantes, venues de loin, emprunteront un long détour. Le réalisateur superpose ainsi le thème religieux du pèlerinage avec le *topos* romanesque du *picaro* et donne vie à un nouveau duo nomade. Cette matière se retrouvera au cœur du projet de film qu'il appellera *Porno-Théo-Kolossal* et qui reprendra les thèmes picaresques des films avec Totò et Ninetto : le ton *semiserio*, les nombreuses péripéties des personnages, l'errance et la quête, la métaphore de l'au-delà, la conquête progressive d'une

expérience sur le monde, auxquels s'ajoutera une transposition ironique de l'eschatologie marxiste : un pèlerinage vers le lieu où le Messie est censé naître.

Le couple comique Ninetto-Totò aurait dû interpréter cet énième duo vagabond. Toutefois l'acteur napolitain meurt en 1967, avant la sortie de *Qu'est-ce que les nuages*. Le projet est ajourné et, lorsque Pasolini reprend le projet quelques années plus tard, il pense s'adresser à une autre figure du théâtre et du cinéma napolitain : Eduardo de Filippo, qu'il pressent pour reprendre le rôle du Roi Mage. C'est à lui que le cinéaste pense en écrivant en 1973 un traitement qu'il intitule *Il cinema* (« Le cinéma »), et puis un scénario plus développé et qui s'appellera *Porno-Théo-Kolossal*. Tout en reprenant certaines dynamiques du *duetto* Totò-Ninetto, il revisite dans ce projet le binôme habituel de la figure paternelle et du fils en lui préférant un couple sur le modèle de Don Quichotte et Sancho Panza. En effet, les protagonistes seront un vieil astronome, mathématicien et philosophe napolitain, nommé Epifanio (Eduardo), et son jeune domestique Nunzio (Ninetto).

Comme des nouveaux Rois Mages, en ayant entendu qu'un Messie naîtrait pour porter le bonheur et la paix dans le monde, Epifanio et Nunzio partent de Naples pour aller lui rendre hommage en se fiant à une Comète qui oriente leur voyage : lorsqu'elle bouge, ils la suivent, lorsqu'elle s'arrête, ils savent qu'une nouvelle ville inconnue les attend. Le pèlerinage est long et leurs aventures sont nombreuses. Après avoir visité quatre Cités-Utopie, une fois arrivés presque à destination, ils sont dépouillés de leurs valises, de leurs habits, puis du précieux don qu'Epifanio souhaitait offrir au Messie. Ils poursuivent leur errance, mais lorsqu'ils arrivent à la grotte où il est censé venir au monde, ils découvrent que non seulement il est déjà né, mais aussi déjà disparu et oublié. Pris par le désespoir, Epifanio meurt. À ce moment, l'âme du savant, en compagnie de celle de son serviteur, se met en marche dans l'au-delà, à la recherche du Paradis. Après avoir longuement cherché en vain, ils se résignent : ils s'assoient et ils regardent émus la Terre d'en haut en écoutant les chants révolutionnaires qui arrivent jusqu'à eux, perdus dans le cosmos.

La parabole d'Epifanio et de son servant qui « accomplissent le long voyage de leur vie »⁷⁰², a une double valeur : existentielle, car elle décrit symboliquement le chemin de la vie d'un être humain, avec ses illusions et ses déceptions, et politique, puisque elle vise à transposer en images narratives non seulement, comme on le verra dans le prochain

⁷⁰² *Ibid.*, p. 2701.

chapitre⁷⁰³, les conflits du monde moderne incarnés dans les quatre cités utopiques, mais aussi les limites des lectures eschatologiques de l'histoire. Pasolini présente d'ailleurs son récit comme une « énorme Métaphore, qui renverse et réinvente la Réalité⁷⁰⁴ ». Le terme explicite de cette construction à double sens est le messianisme des Évangiles que le cinéaste reprend dans sa structure narrative qui pourrait être celle d'un conte : un enfant qui doit naître (le Messie), un élément magique qui indique le chemin (la comète), un don (la crèche en or), un voyage émancipatoire à affronter. L'évocation de l'eschatologie chrétienne figurait déjà dans *Des oiseaux, petits et gros*, notamment dans la prophétie de Saint François, mais l'allusion à une Rédemption de l'humanité dans ces deux films n'est pas plus chrétienne que marxiste : la naissance du Messie est la métaphore de l'avènement d'un lendemain émancipateur. Bien que le marxisme soit une doctrine matérialiste, elle présente en effet des affinités avec la sotériologie chrétienne, qui déplace, selon une expression de Kostas Papaioannou, « de la critique du ciel à la critique de la terre⁷⁰⁵ ». Si le christianisme envisage la parousie comme purification définitive du monde et comme début d'un nouveau temps, que l'incarnation du Christ a déjà annoncé, le marxisme invoque une révolution du prolétariat comme une véritable rupture historique inaugurant une dernière phase de l'humanité enfin libérée de « l'exploitation de l'homme par l'homme ». L'utilisation pasolinienne de l'eschatologie chrétienne constitue donc une métaphore des idéologies qui aspirent à instaurer un monde autre, libéré de la domination des oppresseurs. Pasolini se réfère d'ailleurs à cette dimension lorsqu'il parle d'un « fond religieux du communisme⁷⁰⁶ » : un élan intime vers un dépassement du *statu quo* au service d'un royaume d'égaux. L'allusion au paradis renvoie donc à toute utopie d'un avenir meilleur.

Un autre symbole joue une importance capitale dans ce panorama eschatologique. Après la lune et les nuages des autres films de la série, dans *Porno-Théo-Kolossal* la comète opère comme un symbole de l'utopie :

[...] durant toute l'histoire, devant la série des événements extraordinaires qui sont survenus, Eduardo n'a pas oublié ce que la comète signifiait pour lui : à savoir l'espérance d'une nouvelle vie – le signe d'une parole révélatrice et rédemptrice [...]. *Note l'auteur* : c'est en cela

⁷⁰³ Voir notre thèse : 4.4.

⁷⁰⁴ Pier Paolo Pasolini, « Porno-Teo-Kolossal », *Per il cinema*, vol.II, *op.cit.*, p. 2702.

⁷⁰⁵ Kostas Papaioannou, « De la critique du ciel à la critique de la terre, l'itinéraire philosophique du jeune Marx », in Karl Marx, *Écrits de jeunesse*, traduit par Kostas Papaioannou, Paris, Quai Voltaire, 1994.

⁷⁰⁶ En parlant *Des oiseaux, petits et gros*, Pasolini avait déclaré : « Le marxisme n'est pas fini, pourvu qu'il sache accepter beaucoup de nouvelles réalités (suggérées dans le film : le scandale du Tiers-Monde, les Chinois et, surtout, l'immensité de l'histoire humaine et la fin du monde, avec le fond religieux (*religiosità*) que cela implique, à savoir l'autre thème du film) ». Notre traduction. Pier Paolo Pasolini, « Lettera aperta », in *Per il cinema*, vol.I, *op.cit.*, p.831.

que consiste la « continuité » du personnage d'Eduardo dans tout le film⁷⁰⁷.

De la même manière que la lune dans l'incipit de *Des oiseaux, petits et gros* était évoquée métaphoriquement comme une présence capable d'impulser le mouvement, dans *Porno-Théo-Kolossal* la comète dicte explicitement les déplacements et les arrêts des personnages. Elle est donc à la fois un guide et une force motrice : elle incarne ce qu'Ernst Bloch a appelé dans son œuvre majeure, qui reprend les réflexions de son précédent ouvrage *L'Esprit de l'Utopie*, le « principe espérance » : un « *agens movens* » qui, à partir de la conscience d'un manque, l' *etwas fehlt* (« quelque chose manque »), tend vers un ailleurs et cherche à transformer les images de souhait, ou de désir, en une utopie concrète (*konkrete Utopie*). Lorsque Eduardo-Epifanio, suivi par Ninetto-Nuzio, se met en route, il est tout rempli de cet esprit utopique pour lequel le réel est un foisonnement de possibilités non encore accomplies ou, pour le dire avec Bloch, un *non-nicht-sein* (« non encore être »). Si la matière est un pur inachèvement, aucune possibilité ne se soustrait à l'histoire : avec la venue du Messie, auquel le vieux savant Epifanio veut rendre hommage, se réaliserait cette utopie concrète qui permettrait enfin l'émancipation de tous les exploités du monde.

Toutefois, le principe espérance, qui guide le protagoniste « blochien » de *Porno-Théo-Kolossal*, est amené à s'estomper au fur et à mesure de l'histoire. En effet, la rencontre avec le Messie n'aura pas lieu, ni aucune *konkrete Utopie* ne se réalisera. La comète a éclairé leur chemin d'une lumière trompeuse. Toutefois, leur marche n'a pas été vaine : le voyage à travers le monde leur a permis d'acquérir la connaissance de la réalité, ce qui inscrit définitivement le récit dans une perspective blochienne. En effet, en conciliant sa théorie de l'utopie avec le marxisme, le philosophe attribue à ce dernier le rôle de transformer l'espérance en *docta spes* (« espérance éclairée »), par le biais d'une analyse approfondie de la réalité, cette dernière étant la condition principale de l' « utopie concrète ». Si la comète d'Epifanio, dans laquelle nous entrevoyons l'idéologie marxiste de Pasolini, se révèle être une illusion de salut, elle est également porteuse de l'*ansia del muoversi* qui a pu permettre une expérience du monde, tel qu'il est, non tel qu'il devrait être. Bien que le pessimisme pasolinien l'empêche de croire à la possibilité de réalisation d'un système idéal, la démarche utopique est valorisée en tant que moyen de dépassement du *statu quo*, ne serait-ce que sur un plan gnoséologique.

Porno-Théo-Kolossal répond donc à *Des oiseaux, petits et gros* et prolonge son questionnement : si tout « voyage » se révèle être un « chemin » insensé vers un pays de

⁷⁰⁷ Pier Paolo Pasolini, *Porno-Théo-Kolossal*, op.cit., p. 93.

nulle part, les utopies sont le seul élan qui, en s'opposant à l'« imparfait existant », permettent une expérience véritable du réel. Les chants révolutionnaires, qui arrivent jusqu'à Epifanio et Nunzio assis quelque part dans le ciel, sont peut-être moins une invocation à la lutte qu'un souvenir ému de quelque chose qui n'est plus. Comme dans *Qu'est-ce que les nuages ?*, la dernière consolation est « l'extraordinaire beauté de la création », dernier reflet de l'utopie.

3.4. LES DÉCOUVREURS

La troisième figure est le découvreur⁷⁰⁸. La raison de son déplacement est son désir de rencontrer l'autre et l'ailleurs, de connaître des fonctionnements étrangers à son monde, de s'approprier la différence. Son « ardeur de connaissance » est parfaitement rendue par les vers de Dante, qui fait dire à Ulysse qu'aucun devoir filial, paternel ou marital ne peut l'éloigner du désir de connaître : c'est la *curiositas*, que réprimandaient les Latins et qui amène Dante à placer son Ulysse en Enfer, en dépit de la fascination que ce personnage devait exercer sur le poète. Modèle du voyageur par excellence, le héros grec, dépourvu de la composante nostalgique de l'exilé présente chez Homère⁷⁰⁹, est dans le système dantesque un *exemplum* d'explorateur, derrière lequel on retrouve les frères Vivaldi et les autres voyageurs qui entamaient les premières expéditions au-delà des colonnes d'Hercule, déjà au XIII^e siècle. Si pour le poète florentin, qui vit à une époque où, pour citer Daniel Boorstin, « le connu était dogme et l'inconnu inconnaissable⁷¹⁰ », Ulysse, profanateur des limites établies par Dieu, constitue un exemple négatif.

Le paradigme herméneutique de l'Occident commence à se transformer à la Renaissance. Le premier voyageur de la littérature utopique, Raphaël Hythlodée, incarne la même ardeur de connaissance que l'Ulysse de la *Divine Comédie* mais, dans le livre de More, le découvreur est devenu un modèle louable de sagesse et de sagesse. Ce personnage, nouvel Ulysse de la littérature utopique, est le personnage prototype d'une manière de se déplacer, entièrement tournée vers un lieu à découvrir. La destination (la *meta*) représente pour ce dernier le point de convergence de toutes les ambitions du voyage. En reprenant la terminologie que nous avons mise en place dans le premier chapitre, nous appelons ad-gression ce rapport particulier au déplacement : à la différence

⁷⁰⁸ Nous reprenons le titre de l'ouvrage de l'historien américain Daniel Boorstin, *Les Découvreurs*.

⁷⁰⁹ Voir Pietro Citati, *La pensée chatoyante. Ulysse et l'Odyssée*, Paris, Gallimard, 2004.

⁷¹⁰ Daniel Boorstin, *Les Découvreurs*, op.cit., p. 157.

de l'égression de l'exilé, incapable de faire le deuil de l'origine, et de la progression du pèlerin, qui acquiert son sens tout au long de la marche elle-même, cette posture vise à s'approprier, sur un plan gnoséologique, le nouvel espace, « le posséder » pour « se laisser posséder⁷¹¹ ». C'est une posture de conquête qui laisse immédiatement la place à une attitude d'une toute autre nature, grâce à laquelle le voyageur accepte de se laisser modifier par la différence, de perdre ce qu'il possède pour s'enrichir de l'altérité.

Le découvreur, personnage complètement moderne, n'a aucun souci de transcendance : il examine le Pays inconnu avec l'objectif d'apprendre et de comprendre sa différence pour la relater à un public qui se fait ainsi témoin de l'expérience du voyage. Pour reprendre une étude de François Hartog, il « réunit le monde que l'on raconte et le monde où l'on raconte⁷¹² ». Si l'un des enjeux du récit de voyage est de « donner à voir l'autre à un autre », la question de la visibilité joue, comme nous l'avons vu, un rôle primordial. La voix qui narre doit revenir à son premier contact avec le lieu qu'elle veut raconter et se faire, à nouveau, regard. C'est seulement après la mise en *ekphrasis* de l'expérience viatique que l'ailleurs peut devenir, à son tour, un instrument de connaissance et d'analyse du monde d'origine du découvreur. Lieu clos dont l'étendue coïncide avec l'itinéraire du voyage, ce monde autre, est, dans le récit, une île avec ses propres règles qui, par sa différence intrinsèque, remet en cause les structures connues et ouvre la dimension du possible. La relation de voyage rejoint la représentation utopique dans sa force contestataire et sa charge « désidéologisante ».

Nous savons que les récits de voyage occupent une place importante dans la littérature et le cinéma de Pasolini. Dans ces textes et dans ces films, l'auteur lui-même incarne la figure du découvreur. Il est alors intéressant d'étudier comment il se met en scène, comment il se confronte à la différence que le voyage lui propose et comment l'ailleurs lui offre les outils pour explorer et critiquer sa propre réalité. Mais surtout, il est capital, pour notre propos, de comprendre comment ces expériences concrètes se font le modèle d'autres explorations, dirigées moins vers des espaces géographiques existants que vers des territoires imaginaires.

⁷¹¹ Ce mouvement de possession/dépossession se retrouve dans *Théorème* comme dans la poésie « Scrivendo il canto popolare », in *Tutte le poesie*, vol.I, *op.cit.*, p. 600.

⁷¹² François Hartog, *Le miroir d'Hérodote*, *op.cit.*, p. 237.

3.4.1. CORPS ET VOIX DU VOYAGEUR DANS LES *APPUNTI*

Les *Appunti*⁷¹³, formes inachevées, ouvertes, hybrides, ont un important point commun : ils se fondent tous sur un déplacement réel du cinéaste, à savoir sur un mouvement d'ad-gression. Lors de son repérage en Palestine pour *L'Évangile*, Pasolini parle d'une immersion « physique et brutale » dans une autre géographie. Le réalisateur profite de ces voyages pour découvrir d'autres paysages, d'autres mentalités, d'autres manières de vivre et de penser : il pénètre dans la subtopie pour voir, connaître et comprendre cette réalité. Hervé Joubert-Laurencin a affirmé que ces films « permet[tent] le voyage ou profite[nt] d'un voyage ». En effet, certains d'entre eux (*Enquête sur la sexualité*, *Les murs de Sana*, *La forma della città*) affrontent directement la réalité du pays en question : dans les visages rencontrés, dans les territoires traversés, Pasolini cherche à saisir l'identité de l'espace géographique et humain en question. Les autres (*Repérages pour L'Évangile selon Saint-Matthieu*, *Notes pour un film sur l'Inde*, *l'Orestie*) naissent plutôt comme des « films sur un film à faire⁷¹⁴ » : le cinéaste se déplace *in loco* pour mettre à l'épreuve l'idée d'un projet cinématographique ; il cherche les corps et les paysages qui pourraient figurer dans l'œuvre à faire, mais il ne perd pas l'occasion de divaguer, de se poser et de poser des questions qui ne sont pas strictement liées au film. Un exemple est la petite enquête qu'il mène sur la stérilisation en Inde, en interviewant un représentant du Parti Communiste Indien, un groupe d'ouvriers et une famille de paysans qui refuse de répondre. Le « film à faire » offre donc à Pasolini une perspective particulière pour cerner l'espace de la découverte. Dans un cas et dans l'autre ces formes trouvent dans l'exploration d'une altérité leur noyau principal : les *Appunti* sont surtout et avant tout des récits de voyage.

Comme dans les relations viatiques, qui impliquent souvent une narration à la première personne, le voyageur joue un rôle central. Dans tout récit de voyage fondé sur une expérience réelle, le regard de l'étranger, lors de son premier impact avec le lieu à découvrir, réalise une première sélection des événements, des espaces et des rencontres à retenir ; ensuite, sa voix, lorsqu'elle est appelée à donner forme au récit, effectue une deuxième sélection, en hiérarchisant les expériences : certaines nourriront la narration,

⁷¹³ Voir notre thèse : 2.1.3.3.

⁷¹⁴ Pasolini présente ainsi ces formes dans *Notes pour un film sur l'Inde* et dans *Carnet de notes pour une Orestie africaine*.

d'autres resteront « hors-cadre ». De même, Pasolini est présent de deux manières dans les *Appunti*. Il est d'abord un *corps* qui fait corps avec son œuvre. Il apparaît dans les images, sans solution de continuité avec le texte du film. Pendant le tournage il se laisse saisir par le regard de la caméra, qui est temporairement déléguée à un opérateur : il participe ainsi de la réalité qu'il veut donner à voir, il passe « de l'autre côté de l'image ». Pourtant il n'a jamais une attitude passive : il est auteur et acteur. Il ne délaisse jamais, en effet, la posture active du découvreur : lorsqu'il figure dans le film, il est, le plus souvent, en train d'interviewer les habitants, d'observer un détail ou de prendre des notes.



Figure 47: Pasolini interviewe les italiens sur des plages toscanes dans *Enquêtes sur la sexualité*.



Figure 48: Pasolini prend des notes dans *Repérages en Palestine*.



Figure 49: Pasolini suit une intellectuelle indienne dans *Notes pour un film sur l'Inde*.



Figure 50: Pasolini interviewe des étudiants africains à l'Université de Rome dans *Carnet de Notes pour une Orestie Africaine*.

C'est un corps qui voyage, en train de s'appropriier une nouvelle réalité, c'est une présence *in medias res*, immortalisée sur place pendant l'exploration.

L'autre mode de présence de Pasolini est vocal. Dans plusieurs *Appunti*, à côté de la voix qui interviewe et qui accompagne l'apparition physique du cinéaste, il en existe une autre qui commente les images en créant une sorte de pendant discursif, souvent poétique,

aux séquences du film. La voix du cinéaste se greffe sur les images dans un deuxième temps, après le voyage. Il existe donc un décalage temporel entre la voix *in medias res*, voix de l'expérience sur place et la *voix off* qui interprète les images *a posteriori*. La première voix pose les questions, exprime des doutes, enquête. La deuxième est la voix du récit et du retour : elle a déjà intégré l'expérience viatique et revient aux pays du voyage après coup.

Cette double présence du cinéaste, le « corps parlant » qui fait irruption dans les images et la voix du commentaire *a posteriori* figurent, soit l'une, soit l'autre, dans tous les *Appunti. La forma della città*, qui comme nous le verrons à valeur méta-réflexive, exhibe le fonctionnement de l'*Appunto* dans lequel le découvreur est le protagoniste du voyage et la parole qui pense l'expérience viatique. L'épisode de cette émission télévisée, qui est désormais intégré à la cinématographie pasolinienne, montre Pasolini dans le double rôle de créateur et de « narrateur » des images du film.



Figure 51: La voix de Pasolini s'imprime sur plusieurs images de *Les murs de Sanaa*, documentaire de Pasolini, repris dans *La forma della città*.



Figure 52: Pasolini, filmé à Sabaudia (Latium), propose son analyse de cette ville d'époque fasciste.

En outre, cet *Appunto* met en abîme le corps du cinéaste qui observe et parle, en condensant en un seul moment le corps de l'acteur qui se montre *in loco*, ses gestes qui immortalisent un espace via la caméra, sa parole qui interprète et fige le sens de l'image. La ville d'Orte que Pasolini regarde à travers l'objectif devient, à travers ce procédé, un fragment exemplaire d'une antiquité détruite par la modernité. Le regard et la parole du cinéaste transforment les lieux en symboles.



Figure 53: Pasolini regarde la ville d'Orte à travers la caméra et explique à Ninetto Davoli, à côté de lui, ses opérations : il ouvre et referme l'objectif pour isoler la ville ou pour la filmer insérée dans le paysage environnant.



Figure 54: Après avoir montré Pasolini en train de filmer, le documentaire montre ce qu'il voit à travers la caméra. Ici : un plan sur la ville d'Orte, filmé de manière à isoler la perfection de sa forme, en laissant donc hors-champ les immeubles modernes bâtis sur la pente de la colline.

Dans *La forma della città*, Pasolini maîtrise désormais le dispositif de l'*Appunto*, qu'il a lui-même inventé, d'expérience en expérience, de voyage en voyage. Il assume donc complètement son rôle multiple en explicitant au maximum la subjectivité de son point de vue.

Pour comprendre la généalogie de ce système dé-monstratif, il faut remonter peut-être à *Repérages en Palestine*, le plus spontané des *Appunti*, où le dispositif de la double présence physique et vocale du réalisateur est adopté pour la première fois, dans un premier temps malgré la volonté de Pasolini. Dans *La Rabbia*, il avait déjà travaillé à élaborer un texte sur des séquences d'images. Toutefois, non seulement ses proses et ses poèmes avaient été confiés aux voix de Bassani et Guttuso, mais surtout il ne s'agissait pas d'un film sur une expérience viatique personnelle : il était au contraire question, comme nous l'avons vu, de « faire parler » des images d'archives, parfois en subvertissant leur esprit originaire. Dans *Enquête sur la sexualité*, le premier des *Appunti*, il a réalisé ses premières interviews filmées, mais le commentaire vocal de Pasolini que nous retrouverons dans d'autres films est absent : une autre voix prend en charge les transitions entre les divers chapitres de l'*Enquête*, celle du speaker Lello Bersani. La voix du cinéaste apparaît seulement sur les dernières images du documentaire (le mariage de Tonino et Graziella), en guise de conclusion.

C'est donc avec *Repérages en Palestine* qu'un commentaire de l'auteur en voix-off, présent du début à la fin, s'associe pour la première fois aux images d'un récit de voyage où le cinéaste est également une présence physique. Dans ce film, la voix *in medias res* et

la voix *a posteriori* se relayent et révèlent la distance qui les sépare. Les séquences qui montrent les territoires d'Israël et de la Jordanie sont ponctuées de moments réflexifs où le cinéaste dialogue avec Don Andrea, son guide, et avec d'autres personnes rencontrées en Palestine. Le cinéaste interroge ses compagnons ou exprime ses ressentis immédiats sur les paysages et les corps. Parfois, il se laisse saisir par la simplicité pauvre de ces terres, à d'autres moments, il regrette la modernité israélienne qui vient se superposer comme un élément étranger aux lieux historiques des *Évangiles*. Que ce soit lorsqu'il manifeste son insatisfaction ou son émerveillement, Pasolini apparaît, à travers ces parenthèses, comme le seul et véritable protagoniste du voyage, présence active et vecteur de la narration.

Pour des exigences de production, après le voyage, le cinéaste est obligé d'improviser un commentaire oral pour expliquer au public de *L'Évangile* les images des repérages. À partir de ce moment, un récit de voyage en *voix off* se greffe alors aux images. Bien que ce texte oral ne soit pas en contradiction avec les affirmations de Pasolini dans le film, il porte les marques d'un décalage chronologique. Par exemple, vers la fin du film, face à l'image d'une église, le réalisateur admet :

Je ne me souviens pas du nom de cette église, ni sa fonction. J'aurais besoin, à ce moment, de la présence de Don Andrea pour m'aider à me souvenir des détails que nous sommes en train de voir ici, à ce moment du film⁷¹⁵.

Si la présence physique de Pasolini dans les images donne l'illusion de la simultanéité de l'expérience et du récit viatique, cette insertion révèle l'écart incontournable entre le voyage et sa narration. Non seulement l'insertion de la voix-off, mais également la sélection des images, les opérations de montage, la présence d'éventuelles bandes-son, donnent une nouvelle couleur aux matériaux filmiques des *Appunti* et accentuent la distance entre le lieu montré et le film qui l'immortalise. Comme pour le récit viatique littéraire, toute contemporanéité est illusoire. Les récits de voyage cinématographiques de Pasolini présentent une expérience passée, qui ne cesse de se transformer dans le temps.

Si l'expérience viatique, loin d'être stable, se modifie sous l'action de la mémoire, qui oublie, revit, retravaille le vécu, le protagoniste du voyage est lui-même transformé par le lieu qu'il découvre. Dans les *Repérages*, Pasolini affronte ce sujet dans une conversation avec Don Andrea. Il est question, à ce moment de l'exploration, de réfléchir sur l'impact

⁷¹⁵ Notre traduction. In Pier Paolo Pasolini, *Repérages en Palestine pour le film « L'Évangile selon Saint Matthieu »*, 1964.

que la vue de ces territoires a sur l'imaginaire du réalisateur. Ce dernier est déçu de constater que l'espace qu'il a devant ses yeux est trop plat et dépouillé ou bien trop moderne et civilisé pour servir de décor à *L'Évangile selon Saint Matthieu*. Son guide lui parle de la nécessité de s'imprégner de cette simplicité extrême pour ensuite l'adapter à son imagination et la transformer. Pasolini renverse alors ce propos en lui répondant que l'humilité de ces territoires a profondément refaçonné son idée de la Palestine : il lui faudra moins adapter les lieux à son imagination « qu'adapter son imagination à ces lieux⁷¹⁶ ». Ainsi l'*Appunto*, en tant qu'expérience viatique, se fait instrument de la métamorphose d'un paysage mental. Le voyage est donc montré dans sa capacité à remettre en question l'imaginaire. Sur ce point les notes en forme de film de Pasolini rejoignent le « pouvoir désidéologisant » de la littérature de voyage.

Mais la charge de ces représentations ne s'arrête pas là : les *Appunti* opèrent également un renversement de perspective entre Occident et Tiers-Monde. Bien que ce soit un Européen qui observe des lieux qui lui sont étrangers, son déplacement permet de montrer la modernité occidentale sous un angle de vue particulier, à savoir l'impact que cette dernière a sur les « périphéries du monde⁷¹⁷ ». Un élément commun aux *Appunti* est en effet leur parti pris de photographier les espaces et les corps qui résistent à la modernité occidentale et qui sont sérieusement, et presque irrémédiablement, menacés par cette dernière. En donnant à voir ces réalités en danger, le déplacement du réalisateur a une triple fonction : d'abord il fixe sur la pellicule des lieux qui risquent de disparaître pour toujours ; ensuite, il dénonce ce phénomène, et essaye d'empêcher la destruction de ces réalités (comme l'appel à l'Unesco pour protéger la ville de Sanaa) ; enfin, il critique le système occidental en adoptant le point de vue de ces espaces que le néocapitalisme n'a pas encore réussi à absorber. Ce dernier renversement de perspectives est crucial. À l'exception d'*Enquête sur la sexualité* – qui dénonce les tabous sexuels et les attitudes conservatrices d'une bonne partie de l'Italie en démasquant leurs idées rétrogrades au sujet du sexe, du divorce, de l'homosexualité – les autres *Appunti* se concentrent sur le potentiel dévastateur de la modernité, dans un *crescendo* qui atteint son acmé avec *La forma della città* et *Les murs de Sanaa*. En prenant la parole « au nom de la scandaleuse et révolutionnaire force du Passé », le cinéaste consacre de plus en plus ses *Appunti* aux fragments d'un monde destiné à disparaître qui, par sa différence intrinsèque, conteste les impératifs de l'actualité : à travers un éloignement géographique, ces films véhiculent une

⁷¹⁶ *Ibid.*

⁷¹⁷ Expression pasolinienne que l'on retrouve notamment dans le générique de *Des oiseaux, petits et gros*.

prise de distance par rapport au présent et à la dégradation dont il est responsable. Ils ont comme but ultime d'élargir la notion de voyage bien au-delà de ses limites géographiques : leur véritable destination ultime est encore une fois un aller-retour transformateur entre l'ailleurs et le présent.

3.4.2. PASOLINI EN VOYAGE DANS LA *TRILOGIE DE LA VIE*

Pasolini et la figure utopique du créateur nomade

Avec la *Trilogie de la Vie*, la figure de l'artiste-découvreur que nous avons rencontrée dans les *Appunti* s'intègre au cinéma de fiction pasolinien. Si ces derniers se fondent sur une expérience viatique réelle, à partir du *Décameron* des voyageurs imaginaires sont appelés à explorer et à représenter des univers fictionnels. À en croire son témoignage, Pasolini eut l'idée de réaliser le premier film de la *Trilogie* pendant le tournage de *Médée* en 1970 :

J'étais en avion pendant le tournage d'une scène de *Médée*. Soudainement, j'ai eu l'idée de réaliser un autre film sur un monde aussi populaire, non pas barbare et tragique, mais joyeux, vital, tout épris par la joie de vivre, de faire l'amour. J'ai immédiatement pensé à Boccace⁷¹⁸.

Cette rêverie se concrétise dans le *Décameron* en 1971 et à ce premier film feront suite, dans les années suivantes, deux nouvelles transpositions : *Les Contes de Canterbury* et *Les Mille et une nuits*. Chacune de ces œuvres s'appuie sur un recueil de nouvelles qui permet au réalisateur d'explorer la subtopie sous l'angle de trois contextes géographiques différents : l'univers étincelant et désinvolte de Naples, les brumes de l'Europe du Nord populaire, le soleil brûlant et les ombres régénératrices du Moyen-Orient et de l'Afrique. Les histoires anciennes de Boccace, de Chaucer et de la tradition persane, indienne et arabe sont des moteurs qui poussent le cinéaste à se lancer à la recherche d'îlots subtopiques pour matérialiser à l'écran « l'autre de la réalité bourgeoise ». Réaliser un tableau de cet univers n'est pas une opération purement contemplative : le présent consumériste est visé et contesté à travers l'exhibition de corps et logiques incompatibles avec ses valeurs et son univers esthétique.

⁷¹⁸ Pier Paolo Pasolini, *Le regole di un'illusione*, Laura Betti et Michele Gulinucci (dir.), Roma, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, p. 247.

La *Trilogie de la Vie* donne à voir des espaces imaginaires, nés de l'agencement de fragments géographiques appartenant souvent à des régions différentes que le cinéaste tisse dans une fresque de la subtopie. Si les trois films mettent en scène des espaces de nulle part, on ne peut parler d'utopie en sens littéral que pour le *Décameron*, comme nous le verrons dans le prochain chapitre. En effet, tout en construisant en quelque sorte des mondes spatiaux avec leurs règles propres, *Les Contes de Canterbury* et les *Mille et une nuits* ne donnent pas à voir des véritables cités incarnant un « rêve idéologique ». Ces trois projets partagent cependant un dispositif commun : Pasolini ne se limite pas à mettre en scène des univers anhistoriques mais il fait irruption dans ses propres œuvres et endosse le rôle du découvreur. Son corps devient ainsi le vecteur de l'ad-gression à l'altérité. Mais il y a plus : les personnages nomades interprétés par l'auteur sont également des créateurs qui se mettent en marche pour donner vie à leur œuvre. Ainsi, un voyageur, un artiste fictionnel, le corps de l'auteur réel, se superposent jusqu'à se confondre. Comme dans la littérature utopique, le voyageur, le narrateur et l'utopiste se rencontrent au sein de la même figure, condition de possibilité de l'aller-retour utopique.

Comment Pasolini prend-il en charge ce triple rôle dans l'espace-temps autre de la *Trilogie de la Vie* ? Dans les deux premiers volets, il se sert de l'intermédiaire de deux personnages de fiction qui appartiennent à l'époque du recueil en question : il joue le rôle d'un élève de Giotto en voyage vers Naples dans *Le Décaméron*, et de Geoffrey Chaucer en pèlerinage dans *Les Contes de Canterbury* : un peintre et un écrivain. Dans le scénario des *Mille et une nuits*, Pasolini refaçonne ce dispositif : au lieu de s'immerger dans la subtopie en s'identifiant à un artiste-découvreur, il imagine une structure en boîtes chinoises qui permette des allers-retours entre le passé et le présent : les récits devaient s'insérer dans un cadre narratif situé dans Le Caire moderne dont ils auraient jailli sous forme de visions ou de rêves. Pasolini imaginait apparaître dans ce macro-récit sans masques narratifs, mais simplement en tant que « l'auteur du film⁷¹⁹ » : encore un artiste en voyage, qui quitte son chez soi pour se plonger dans une géographie autre. Cette troisième mise en abîme, qui sera supprimée dans le film, rappelle moins les artistes fictionnels du *Décameron* et des *Contes de Canterbury*, que l'auto-représentation de Pasolini dans les *Repérages en Palestine*, le film sur l'Inde et l'*Orestie* : un cinéaste-découvreur explore une géographie réelle en songeant à un film à venir, ce qui crée une tension entre la forme du repérage et la fiction.

Bien que Pasolini finisse par supprimer ce macro-récit dans *Les Mille et une nuits*,

⁷¹⁹ Pier Paolo Pasolini, « Il fiore delle Mille e una notte », in *Per il cinema*, vol.II, *op.cit.*, p.1797.

ce scénario témoigne d'une intention commune aux œuvres de la *Trilogie* : mettre en abîme la dimension du repérage sur laquelle se fondent non seulement les *Appunti* mais aussi une bonne partie du cinéma de fiction pasolinien, notamment la *Trilogie de la vie*. Si la fresque du peintre, le livre de l'écrivain, le film du réalisateur nécessitent un déplacement, l'acte de création est alors montré comme consubstantiel au nomadisme. « *Cur stamus ? Cur non imus ?* » devient non seulement la devise de la poésie mais de tout acte créatif. Dans la *Trilogie*, le rôle du voyageur est donc confié à un peintre, à un écrivain et à un réalisateur qui accomplissent des allers-retours à travers des espaces réels et imaginaires pour matérialiser et donner à voir des mondes autres. L'auteur à l'extérieur de l'œuvre et les voyageurs à son intérieur prennent en charge le déplacement qui permet de quitter un *statu quo* pour découvrir des contre-espaces : le récit de cette découverte permet un voyage de retour mental de l'auteur lui-même, transformé par l'expérience viatique, ainsi que de son public : grâce au récit de voyage, qu'il soit réel ou fictionnel, à l'écrit ou à l'écran, l'altérité pénètre dans les impératifs d'une réalité sociale et les fait vaciller. Alors même qu'il ne construit pas des utopies au sens propre, la démarche créative chez Pasolini a une matrice foncièrement utopique.

Pasolini-Giotto

Les autoportraits de Pasolini dans la *Trilogie* ne sont pas des simples *cammei* : sa présence physique structure les trois œuvres et a une importance particulière dans leurs transformations successives, du scénario au film. Dans *Le Décaméron*, l'*alter ego* fictionnel de Pasolini est le personnage de Giotto. Cette figure jouissait d'une place privilégiée déjà dans le scénario. En effet, si les transpositions pasoliniennes sont en général fidèles au texte de Boccace, la nouvelle de Giotto constitue une exception. Le récit de « *Messer Forese da Rabatta e maestro Giotto dipintore*⁷²⁰ », une des plus brèves et des moins connues du *Décaméron*, devient l'introduction à un long récit qui encadre toute la deuxième partie du film (« il secondo tempo »). Le cinéaste s'amuse à continuer la nouvelle de Boccace : Giotto est montré en train de peindre dans la basilique, cherchant dans les rues de Naples les visages pour ses représentations, assis à table avec les frères de la *congregazione di Santa Chiara*, dans son lit lorsqu'une vision nocturne le réveille, contemplant sa fresque terminée. Dès l'écriture du scénario, Pasolini projetait certainement

⁷²⁰ Dans le *Décaméron* de Boccace, le peintre Giotto et son ami avocat Forese sont en route vers Florence. Ayant essuyé un orage estival, le juriste ironise sur l'aspect de son compagnon de voyage. Le peintre retourne la phrase à son propre avantage en se moquant du moqueur et en faisant ainsi preuve de répartie. Dans le film, Pasolini ajoutera le personnage de Gennarino et Giotto ne répondra à la taquinerie de Forese que par un sourire.

son rôle d'auteur sur cette figure de peintre qui représente toute une tradition picturale qui lui est chère. Toutefois, cette identification ne se réalise complètement que pendant le tournage : le poète Sandro Penna, puis le romancier Paolo Volponi, qui devaient interpréter le personnage de Giotto, se désistent à la dernière minute⁷²¹. En suivant une suggestion de Sergio Citti, Pasolini saisit alors une occasion parfaite, pour quelqu'un qui avait toujours revendiqué l'inspiration picturale de son cinéma, de s'identifier littéralement à ce personnage et décide de jouer lui-même le rôle vacant.

Ce personnage dessine un portrait de peintre⁷²² derrière lequel l'on décèle une autoreprésentation de Pasolini. En effet, suite à l'introduction du cinéaste dans le film, on ne parlera plus de Giotto, mais d'« un élève de Giotto du nord d'Italie » : en faisant allusion à son origine frioulane, Pasolini s'approprie cette épithète en se présentant comme le disciple d'un des grands maîtres de l'histoire de la peinture. Il revendique par là, non sans autodérision, les choix stylistiques de son cinéma qui privilégie les plans frontaux et une mise en scène hiératique par opposition à une esthétique du plan séquence. En outre, la réplique de Forese présentant le disciple de Giotto subit une transformation significative dans le film : le peintre se rend à Naples non pour « peindre dans la ville », comme écrit dans le scénario mais « pour peindre *la* ville ». Le personnage fictionnel du peintre et le cinéaste sont *alter ego* : comme le disciple de Giotto, l'auteur du *Décameron* a aussi voyagé vers Naples pour réaliser un tableau de cette ville et de ces habitants. Ce jeu d'identités est très appuyé dans le film : si dans le scénario Giotto était déjà présenté comme un observateur attentif qui, en arrivant à Naples, « prenait possession » la réalité autour de lui, l'élève de Giotto dans le film emprunte à Pasolini un geste « de réalisateur » : en regardant entre ses doigts disposés de sorte à former un rectangle, il étudie la réalité et imagine son rendu comme dans un plan cinématographique.

⁷²¹ Paolo Andrea Mettel, « Atmosfera di esuberanza », *La Rivista del Cinematografo*, n°5, Roma, maggio 1971, pp. 208-209.

⁷²² Il s'agit d'un personnage maladroit et timide, obsédé par son travail, qui monopolise son temps et ses pensées : la scène du repas chez les frères de la Confraternité qui l'accueille à Naples et le rêve de la Cappella degli Scrovegni, qui fait irruption dans son sommeil, en sont deux scènes exemplaires : une représentation amusée qui, en jouant sur les accélérations à la Chaplin, ironise sur la figure de l'artiste possédé par le démon de la création.



Figure 55: En simulant le regard monoculaire de la caméra, l'élève de Giotto observe les personnages de son œuvre sur la place du marché.

Le peintre-découvreur apparaît sur ses propres images en train d'observer l'espace subtopique, de choisir les visages pour ses films, pour ensuite les immortaliser, à travers la caméra ou un simple pinceau. L'ad-gression de Pasolini dans le premier film de la *Trilogie* est double : d'un côté, il a un statut de personnage, qui pénètre dans la Naples imaginaire du *Décameron* ; d'un autre côté, pour représenter la vie, l'artiste ne peut y participer que de loin, en tant qu'observateur : il se situe donc sur un autre plan par rapport aux protagonistes de ses images. Il se l'approprie tout en restant à l'écart. De même, Pasolini est à la fois dedans et dehors, sujet et objet, peintre et portrait. Par sa propre mise en abîme, il apparaît et disparaît dans sa propre création : il s'exhibe en tant que corps d'artiste, en affichant l'artifice dans le dévoilement de sa présence, mais, au même temps, en désirant franchir la barrière qui le sépare du monde merveilleux de ses personnages, il nie son rôle de créateur pour passer du côté de la créature. Tout en jouant son propre jeu, tout en participant à la vie de la subtopie du *Décameron*, il vit le décalage du créateur nomade, personnage étranger qui traverse un espace pour ne pas y rester, médiateur entre ce monde utopique et celui de la réalité. En adoptant la posture qui caractérise le mélancolique⁷²³, Pasolini donne forme à la solitude de son Giotto :

⁷²³ Cesare Ripa dans son traité *Iconologia* décrit ainsi la figure de la mélancolie: « Une vieille femme, triste et affligée, vêtue de méchantes hardes, et dépourvue du moindre ornement, sera assise sur une pierre, les coudes posés sur les genoux et les deux mains sous le menton: à coté d'elle il y aura un arbre sans feuilles et aux alentours des pierres ». Dans l'édition du 1611 de l'*Iconologie*, cette gravure accompagne cette définition. Cesare Ripa, *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences. Tirée des recherches et des figures de César Ripa, dessinées et gravées par Jacques de Bie et moralisées par J. Baudoin*, imprimé J. Villery, Paris, 1667.



Figure 56: Représentation de la melancholia dans *Iconologia* de Cesare Ripa (édition de 1611).



Figures 57 et 58 : Pasolini-Giotto regarde le marché de Naples, assis dans un décor minéral.



Pasolini-Giotto est seul dans la subtopie du *Décameron* : la conscience de sa position de créateur ainsi que son regard intellectuel l'empêchent d'avoir la spontanéité et le rapport direct au réel qui caractérisent les personnages populaires de ses récits et qui le mettent face à une impossible mimésis avec leur monde. Mais cette posture mélancolique est aussi à interpréter comme l'expression d'une déchirure avec l'humanité spontanée de Naples et de la subtopie, survivances d'un monde destiné à disparaître. La *Trilogie de la Vie* se fonde sur ce que la psychanalyse appellerait une « dénévation », à savoir selon la définition de Julia Kristeva, qui reprend tout en la recontextualisant la célèbre étude de

Freud⁷²⁴, sur « un processus à travers lequel le sujet remplace ce qu'il a perdu par une représentation⁷²⁵ ». Le plaisir de faire revivre l'univers des corps populaires que Pasolini voit progressivement disparaître est toutefois contrebalancé par le sentiment profond de leur anéantissement, que le portrait mélancolique de Giotto laisse entrevoir. Les trois films de la *Trilogie* se situent donc dans un entre deux : le soulagement qui jaillit de la représentation d'une réalité perdue et la conscience déchirante du caractère artificiel et illusoire de cette opération. Il faudra attendre *Salò* pour passer de la dénégation à une négation de la dénégation : le rêve se changera en cauchemar.

Pasolini-Chaucer

Dans *Les Contes de Canterbury*, la figure de Chaucer relève de cette même tension. L'attribution de ce personnage à Pasolini n'est certainement pas, dans ce cas, une trouvaille de dernière minute. Par cohérence avec le premier volet, la deuxième figure d'artiste de la *Trilogie* ne pouvait être jouée que par le réalisateur lui-même. En effet, ce film institue dès le début une continuité avec le *Décameron* : dans le scénario, Chaucer, assis à son bureau avec le chef d'œuvre de Boccace dans les mains, rit amusé et se prépare, après la lecture, à commencer l'écriture de ses récits ; dans le film, le personnage du vendeur d'indulgences chante à tue-tête *Fenesta ca lucive*, le motif sonore du premier film de la *Trilogie*. Son accent anglais très marqué annonce un changement de décor : le contenu est le même que dans le film précédent – l'espace subtopique et ses histoires – mais les teintes de la narration ont changé : non seulement la lumière du sud d'Italie laisse place à la grisaille des campagnes d'un nord générique, mais, de surcroît, le ton des récits perd la vigueur et la festivité napolitaine pour sombrer dans la représentation d'un univers populaire qui laisse présager sa corruption et sa fin.

En récupérant le double dispositif de représentation des *Appunti*, Pasolini introduit le personnage de Chaucer de deux manières. Il est d'abord un des pèlerins en chemin vers Canterbury : il prend part au voyage et dans cette circonstance il écoute les récits qu'il racontera par la suite dans son livre. Le cinéaste récupère donc le récit-cadre des *Canterbury Tales* dans lesquels les différentes histoires s'inscrivaient dans une narration principale occupée en grande partie par les conversations des voyageurs en chemin. Dans le scénario, ce macro-récit a beaucoup plus d'ampleur que dans le film : non seulement Pasolini s'attarde sur les dialogues entre les personnages, mais il situe chaque histoire dans

⁷²⁴ Sigmund Freud, « La dénégation », in *Résultats, idées, problèmes* (1921-1938), Paris, PUF, 1985.

⁷²⁵ Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989, p. 22.

une étape précise du pèlerinage vers Canterbury : il liste, sans les préciser, six lieux différents, dont le dernier, présent aussi dans le film, est l'église de l'abbaye. Dans la transposition filmique, comme il le reconnaît lui-même, il réduit au minimum le « bavardage » (« la chiacchiera⁷²⁶ ») qui anime la macro-structure des récits de Chaucer et se concentre sur le rendu plastique de chaque histoire. Néanmoins, cette première idée n'est pas complètement éliminée. La première apparition de Pasolini-Chaucer advient *in medias res* : il arrive dans la cour qui rassemble les pèlerins prêts à partir pour Canterbury en tenant par les rênes un cheval, entrée en jeu qui le dépeint immédiatement comme un personnage voyageur :



Figure 59 : Pasolini fait son entrée en scène en franchissant le seuil de son œuvre. Le portail dessine symboliquement la frontière entre la réalité et l'illusion de ce deuxième volet de la *Trilogie de la Vie*.



Figure 60: Pasolini assis dans l'auberge : en second plan la Dame de Bath et d'autres pèlerins.

On le voit, ensuite, assis près d'autres personnages, protagonistes des nouvelles suivantes, pendant que le restaurateur (*l'oste*) propose aux pèlerins de dissiper l'ennui du voyage en racontant des histoires. La représentation la plus intéressante de Pasolini-Chaucer comme voyageur est toutefois celle qui suit la deuxième nouvelle (« Le chasseur de sorcières ») : les pèlerins dorment, se détendent ou se consacrent à la lecture dans leurs lits. Chaucer, assis, écrit :

⁷²⁶ Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol.I, *op.cit.*, pp. 1570-1572.



Figure 61: Pasolini-Chaucer prend des notes...

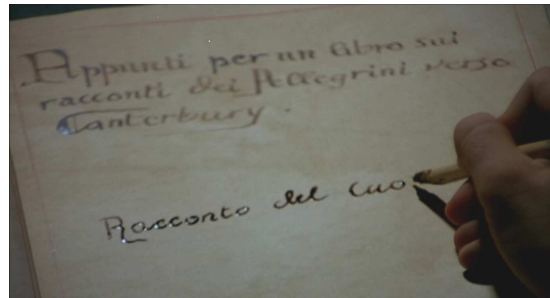


Figure 62: « Notes pour un livre sur les contes des pèlerins vers Canterbury. Récit du cuisinier ».

Pendant le pèlerinage, l'écrivain prend des notes en vue de l'écriture de son livre de nouvelles. La forme de *l'Appunto*, ici citée, s'associe encore une fois à la dimension du voyage. Textes provisoires, qui fixent les idées du moment en prévision d'une écriture ultérieure, les notes créent un lien entre l'expérience viatique et le moment de la remémoration, une fois le pèlerinage terminé. Cette mise en abîme de *l'Appunto* dans les *Contes de Canterbury* contribue à mettre en relief un aspect déterminant de cette forme qui repose sur une écriture dynamique, itinérante, qui fait du déplacement son moteur principal et la source de son inspiration. Il n'y pas de note sans voyage, il n'y a pas de voyage sans notes. La figure de l'artiste-auteur dans le deuxième volet de *Trilogie* confirme et complète la fonction du personnage du disciple de Giotto dans le *Décameron* : présenter le créateur comme une figure en quête, qui a besoin d'un contact avec l'expérience du voyage, synonyme de découverte de l'autre, pour faire vivre son œuvre.

À côté de cette représentation de Pasolini-Chaucer comme figure de la marche, il en existe une autre qui s'y oppose de manière nette : si la première renvoie au mouvement et à l'écriture rapide et provisoire de *l'Appunto*, la deuxième est le portrait de l'artiste enfermé dans sa tour d'ivoire, seul avec son œuvre. Après le récit du cuisinier, l'écrivain n'est plus représenté en marche avec ses compagnons de voyage et ses notes : il est dans son bureau, un petit espace où l'artiste erre entre une pile de livres, parmi lesquels figure le *Décameron* de Boccace, et son secrétaire, où des pages blanches l'attendent.



Figure 63 : Chaucer-Pasolini dans son bureau, revenu à l'intimité domestique après le pèlerinage.

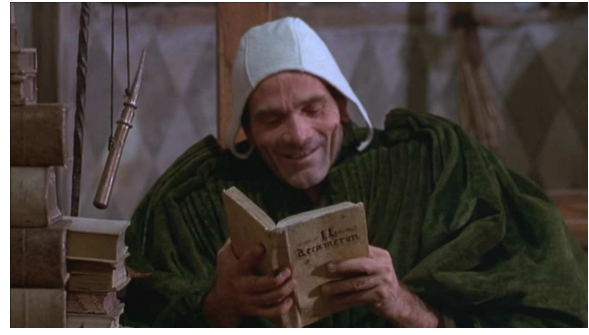


Figure 64 : Chaucer-Pasolini lit amusé le *Décameron*

Si dans le scénario, la narration devait commencer avec la représentation de Chaucer dans son bureau, ce moment est ensuite inséré exactement à la moitié du film. Ce choix de montage scinde donc *Les Contes de Canterbury* en deux : une première partie où l'écrivain participe au pèlerinage et une deuxième partie où Chaucer se remémore le voyage et transforme ses souvenirs en œuvre littéraire. John Francis Lane voit dans la représentation domestique de Chaucer l'allusion à « une inspiration que Pasolini ne tire plus de la réalité mais de la tradition et des fruits de son imagination⁷²⁷ ». Gianni Canova semble être du même avis lorsqu'il affirme que le personnage de Chaucer joue un rôle complètement différent par rapport au Giotto du *Décameron* : « si ce dernier était partie intégrante de son monde et tirait son inspiration de la réalité, le personnage-auteur des *Contes de Canterbury* se retire dans son monde, en se renfermant dans la solitude de sa bibliothèque⁷²⁸ ».

Selon nous, les deux personnages de Giotto et Chaucer sont, au contraire, en profonde continuité. Dans *Le Décameron*, la dialectique entre le vécu et la mise en forme était moins symbolisée par l'opposition d'une représentation mobile et d'une représentation statique de l'auteur que par l'opposition entre espaces extérieurs et espaces intérieurs : Pasolini-Giotto sortait dans la ville pour observer, se renfermait dans l'Église de Santa Chiara pour travailler à sa fresque. Dans *Les Contes de Canterbury*, ce contraste spatial est repris et organisé dans deux phases chronologiques différentes : l'entrée en matière et le moment réflexif/expressif. À nos yeux, il ne faut pas non plus voir dans la représentation de Chaucer dans sa tour d'ivoire le manifeste d'une abdication à la réalité. Cette représentation est inséparable de celle qui la précède. Pasolini a voulu décomposer le portrait de Chaucer en deux moments : le moment dynamique de la prise de contact avec

⁷²⁷ John Francis Lane, « Dialettica di un adattamento », in *Le regole di un'illusione*, op.cit., p. 403.

⁷²⁸ Gianni Canova, « Prefazione », in Pier Paolo Pasolini, *Trilogia della vita : le sceneggiature originali di Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore di Mille e una notte*, Milano, Garzanti, 2005, p. 31.

l'altérité, de l'excursion *in loco* pour s'approprier la réalité, et le moment du retour, où l'expérience s'incarne dans une forme pour être exprimée. Le premier moment, celui de l'observation sur place, garde la priorité logique et chronologique, mais il est intimement lié au moment réflexif. Boccace, qui symbolise en effet comme l'observe Lane, la tradition littéraire, joue un rôle fondamental dans le moment du retour, où l'écrivain se penche sur la mise en forme de l'expérience réelle. De la même manière que, dans la fiction, l'écrivain florentin est une source d'inspiration pour Chaucer, les trois recueils sur lesquels repose la *Trilogie* fournissent à Pasolini les idées formelles et narratives pour ses représentations. Mais les lieux et les corps qui lui permettent de transposer ces textes en images, ne se trouvent pas dans les livres : la vie elle-même lui offre la matière de ses films. Par cette double représentation, le cinéaste réfléchit à l'*iter* de création qu'il présente comme un mouvement d'aller-retour entre la vie et l'art.

Il existe une continuité entre Giotto et Chaucer également sur un dernier point. La mélancolie de l'artiste, qui caractérisait le peintre dans le *Décameron*, réapparaît, mais adoucie, dans le portrait de Chaucer :



Figure 65 : Chaucer-Pasolini adopte une posture similaire à celle de Giotto dans le *Décameron*, le visage reposant sur une seule main et le regard dans le vide évoquant, cette fois, moins la mélancolie que la rêverie.

La mélancolie rêveuse de Chaucer-Pasolini est à interpréter non comme la renonciation à une prise de contact avec la réalité au profit de l'univers éthérée de la littérature, mais comme un regret des modes de vie montrés dans la *Trilogie*, qui se raréfient de plus en plus sous les coups de l'irréalité du monde consumériste. L'artiste est le dépositaire d'une mémoire qu'il confie aux images cinématographiques. Et ce geste est éminemment politique : ces univers parfois violents, parfois brutaux, mais vitaux, authentiques, sensuels, sont le dernier rempart contre l'uniformisation monotone et grise dictée par le néocapitalisme. L'adoucissement de la posture mélancolique de la figure d'auteur dans *Les Contes de Canterbury* dédramatise le contenu des récits qui aurait paru encore plus sombre sans le sourire bienveillant de l'artiste. L'air rêveur de Pasolini-Chaucer oppose au pragmatisme avide de la société des années soixante-dix, la pratique gratuite et spontanée,

vieille comme le monde, du récit collectif. Mais le plaisir de la narration (« il piacere di narrare ») n'est pas seulement soulagement ou plaisanterie, il est aussi un antidote contre la marchandisation de l'humain.

Pasolini - « auteur du film » dans *Les Mille et une nuits*

Les contes sauvent la vie, comme l'enseigne l'histoire de Shéhérazade dans les *Mille et une Nuits*. Toutefois, dans le scénario du troisième volet de la *Trilogie*, Pasolini supprime le macro-récit où la fille du grand vizir entretient le sultan par ses narrations pour reporter son exécution. Le cadre originaire est remplacé, comme nous l'avons anticipé, par un décor moderne. Dans le « prologue » à la première partie du film, quatre adolescents errent dans un quartier pauvre du Caire : les premiers quatre récits, qui emboîtent une myriade d'autres histoires, devaient jaillir de l'imagination de chacun de ces garçons. Dans le prologue à la deuxième partie, l'« auteur du film » fait son apparition. Il s'agit de Pasolini en chair et en os, il prend la parole directement sans aucun intermédiaire fictionnel. Selon les termes du scénario, il s'autoreprésente comme « un étranger », « habillé presque comme les garçons du Caire », qui se balade « comme cherchant quelque chose, ou comme observant quelque chose⁷²⁹ », en prenant « des notes désordonnées et presque indéchiffrables ». Les caractéristiques de l'élève de Giotto et de Chaucer sont à nouveau présentes ici : l'étrangeté de l'artiste, son amour pour l'observation, sa quête permanente, l'écriture comme forme passagère : l'*appunto*. La volonté de mimétisme de l'auteur avec l'espace du récit revient également dans l'allusion aux vêtements de l'auteur. Si nous reconnaissons l'autoreprésentation typique de Pasolini dans ses œuvres, le contexte et la fonction de cette irruption dans *Les Mille et une nuits* ne sont pas comparables aux deux premiers volets de la *Trilogie*. Ce qui manque est surtout la mise en abyme fictionnelle de l'auteur dans un passé subtopique : l'écart entre la réalité et la fiction, entre le passé et le présent, entre la narration et la réflexion se fait plus net dans le scénario de ce dernier film.

Le dialogue entre l'auteur et les quatre garçons ressemble moins à un récit fabuleux tourné au présent qu'à une prise de position idéologique. Il ne faut pas oublier que *La Trilogie* a subi non seulement l'attaque des organes de censure, comme une bonne partie

⁷²⁹ « Ed ecco che da una delle stradine che sboccano dalla periferia sullo spiazzo con le palme (oppure da un grande vialone deserto nella polvere) giunge uno straniero, che si aggira come cercasse qualcosa, o osservasse qualcosa con assorto interesse. E' l'autore del film, vestito del resto quasi come i quattro ragazzi cairoti. Egli cammina eccitato e assorto. Guardando intorno a sé così avidamente che quasi ha un'espressione stanca e esausta nel viso. A un tratto tira fuori un block notes a quadretti, da poche lire, e prende disordinatamente appunti indecifrabili, buttati giù con nervosismo esaltato. », in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol.II, *op.cit.*, pp. 1797-1798.

du cinéma de Pasolini, mais aussi de la critique de gauche, qui regrettait une prétendue dérive commerciale de son œuvre. Son intervention dans son dernier film, telle que le scénario la concevait, avait donc sans doute une valeur polémique et apologétique. Le réalisateur après avoir posé quelques questions personnelles aux garçons du Caire, se présente comme « un écrivain » qui écrit des poèmes et des contes qui « ne parlent de rien », qui sont tout simplement « des contes ». Il les interroge ensuite sur la nécessité de l'engagement politique de ses œuvres pour leur poser ensuite une question rhétorique :

Est-ce que vous pensez que, mettons, un feddayn qui fait la guerre... pendant les pauses de la guerre... le fusil entre les jambes... il n'aurait pas le droit de rêver ou d'écouter des histoires qui ne concernent pas sa lutte⁷³⁰ ?

Ses jeunes interlocuteurs ne savent pas quoi répondre : cette question les dépasse. Non sans ironie, Pasolini reproduit à ce moment une situation qui a souvent lieu pendant ses repérages : le dialogue finit par être univoque car la problématisation de l'auteur est trop abstraite ou trop difficile pour son public, mais il continue à parler, à expliquer, à questionner, sans être entièrement compris, comme le corbeau dans *Des oiseaux, petits et gros*. Ensuite, après avoir levé le poing, il exprime son *credo* communiste tout en précisant que, si d'un côté il est avec les ouvriers dans leurs revendications pour la liberté, il ne peut pas renoncer à son droit de raconter des histoires : par ces dernières il veut « scandaliser non seulement les petits-bourgeois, mais aussi les petits-bourgeois communistes ». Il termine alors ce dialogue sur une phrase en guise de morale de la *Trilogie* : « il faut avoir la *liberté* de raconter des histoires politiques, non l'*obligation* de raconter des histoires politiques ». L'apologie s'arrête ainsi, pour laisser la place à la description d'un contact bien plus physique avec les quatre garçons : les baisers à chacun d'entre eux rythment le récit de Nur Ed Din et Zumurrud, qui était dans le scénario, la dernière des histoires des *Mille et une nuits*.

Cette déclaration d'intention, l'ostension de l'appartenance politique, ainsi que l'exhibition de l'homosexualité de l'auteur auraient transformé ce film, qui revendique la liberté d'expression et la spontanéité de la narration, en une œuvre à programme soumise à la nécessité de justifier son contenu. Ce dispositif apologétique aurait contredit en partie l'esprit de la *Trilogie* qui veut donner à voir une alternative radicale à l'horreur du présent à travers une fresque de la subtopie qui ne laisse aucune place à l'irréalité des années

⁷³⁰ Notre traduction : « Ma voi pensate che... mettiamo, anche un feddayn che fa la guerra, durante le pause della guerra...col fucile tra le gambe...non abbia diritto a sognare o ad ascoltare anche storie che non riguardano la sua lotta ? », in *ibid.*, p. 1799.

soixante-dix. Le réalisateur abandonnera alors l'architecture prévue dans le scénario au profit d'une structure-gigogne, dans laquelle les récits s'emboîtent l'un dans l'autre en suivant le seul rythme des aventures des personnages, de leurs rencontres, de leur désir de raconter. La prise de position de Pasolini en faveur de l'importance du jeu de l'imagination littéraire finira par se situer au cœur de la narration grâce à une phrase-manifeste, qui se cèle dans le récit d'Aziz et Aziza : « la fidélité est un bien, mais la légèreté aussi », qui modifie la phrase originale des *Mille et une nuits* présente dans le scénario : « la fidélité est bien, la légèreté est mal ». Si par fidélité on entend également l'adhésion à un *credo* politique, Pasolini défend alors le droit du cinéma à raconter des histoires sans une morale politique explicite en disparaissant en tant qu'auteur et en laissant parler ses personnages.

Ce message libérateur qu'Aziza transmet à Aziz, qui le rapportera à Budur, laquelle décidera d'épargner la mort à l'amant infidèle, n'est pas seulement l'enseignement de la *Trilogie de la vie*, mais également une déclaration d'amour au patrimoine oral. Par cette ellipse de la présence auctoriale au profit de la parole errante des personnages, le dernier film de la *Trilogie* se met au service d'une tradition populaire, anonyme, orale, où il n'y a pas d'auteurs, mais seulement des voix qui racontent des histoires. Le livre, qui finira par recueillir cet héritage, n'est pas alors l'œuvre d'un poète, mais d'un médiateur invisible, qui permet à ce patrimoine de survivre dans les siècles. Pasolini préfère rester fidèle à cet exemple extraordinaire de stratifications narratives géographiques et historiques que sont les *Mille et une Nuits* et fait le choix inattendu de disparaître comme corps du troisième film de la *Trilogie* : la figure du découvreur disparaît au profit d'une présence locale qui raconte son monde de l'intérieur. En relevant le défi vériste de l'œuvre qui semble se faire par elle-même, l'auteur s'éclipse, permettant que l'espace du voyage se raconte de manière autonome.

Parmi tous les conteurs du film, un seul personnage ne raconte pas, mais lit un livre. Il s'agit de Zumurrud, la protagoniste féminine du récit-cadre des *Mille et une Nuits*.



**Figure 66 : Dans
*Les Mille et une
nuits*, Zumurrud,
interprétée par Ines
Pellegrini, actrice
italienne d'origine
érythréenne, lit à
Nur Ed Din
l'histoire du roi et
de la reine Zobeida.**

C'est donc à cette jeune fille que Pasolini confie le rôle symbolique de médiateur entre le patrimoine oral et l'œuvre qui le fige, en le conservant à travers les siècles, mais aussi en le privant de sa spécificité : son caractère instable et mobile. L'esclave Zumurrud, reine des déguisements et des identités changeantes, qui en cachant sa féminité deviendra le roi de la ville de Sair, remplace d'une certaine manière la figure de l'auteur et prête sa voix et son corps à l'univers silencieux et immatériel du texte. Elle lit une histoire à Nur Ed Din, ainsi qu'aux spectateurs du film, mais son récit oral est remplacé par les images cinématographiques de l'histoire de la Reine Zobeida et de son époux. Derrière ce personnage il est possible apercevoir une figure du dispositif de transposition dont tient toute la *Trilogie* : la transformation de récits écrits en images en mouvement. Si les trois recueils s'appuient tous sur une tradition orale, en les transposant en films, Pasolini travaille d'une certaine manière dans le sens inverse. Lecteur qui se transforme en auteur, il tâche de leur rendre leur dimension physique originale, dont l'écriture les a privés.

Mais aucune traduction, ni aucune transposition ne se fait sans pertes. Pasolini doit alors réinventer complètement cette dimension matérielle qui s'efface dans le texte écrit. Il met en images ce mouvement d'aller-retour à l'envers dans une autre figure, en miroir de celle de Zumurrud. Avant le deuxième récit du *Décaméron*, un vieux napolitain racontait une histoire à la foule autour de lui. Il a devant lui un livre. Le conte qu'il s'apprête à raconter, comme il le précise lui-même, « se passe en Lombardie, parmi ceux qui parlent toscan ». Il lit le début de la nouvelle pour ensuite annoncer à son public qu'il va l'expliquer en napolitain. Sa traduction n'est pas seulement linguistique mais aussi gestuelle :

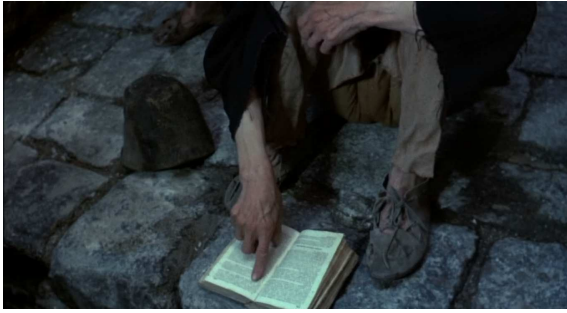


Figure 67



Figure 68

Un conteur napolitain raconte et mime une histoire du *Décameron*.



Figure 69



Figure 70

En réinventant un appareil de signes qu'aucun texte ne peut conserver entièrement, la transposition filmique s'engage à restituer au conte oral devenu récit sa dimension originelle : elle propose une solution intermédiaire entre l'oubli auquel est destinée la tradition orale et la dématérialisation inévitable à laquelle l'obligent les formes écrites. Certes, le cinéma est aussi un langage, mais pour Pasolini, il ne cessera jamais d'être une écriture de la réalité (« *la lingua scritta della realtà* »). Il s'agit évidemment d'une illusion, mais c'est dans cette illusion que s'aventure toute la *Trilogie de la vie* : à travers ces figures de la traduction ou par ses alter-ego (le disciple de Giotto et Chaucer) le réalisateur ne cesse d'affirmer son désir de découvrir un univers autre enfoncé quelque part derrière les mots de la tradition littéraire ou dans les recoins abandonnés du monde. Restituer une beauté oubliée par les siècles, la faire exister à nouveau dans l'espace éphémère de l'image et s'y perdre, jusqu'à disparaître.

Chapitre 4 - UTOPIES *INTRA-MUROS*, UTOPIES DE NOMADES

Si par ses nombreuses tensions entre l’anhistoricité subtopique et la *cura vagandi* des figures nomades, l’œuvre de Pasolini fait preuve d’une matrice utopique, à partir de la fin des années soixante le conflit entre Hestia et Hermès s’objective dans la représentation de véritables mondes utopiques. La fixité subtopique et l’impulsion à la marche agiront alors ensemble au sein d’un dispositif qui fait de l’imaginaire un espace contestataire qui renverse le présent et conteste ses logiques destructrices.

4.1. VERS L’UTOPIE

La première date symbolique de l’achèvement de l’époque des *greats expectations* de la résistance est, aux yeux de Pasolini, la mort de Togliatti⁷³¹, mais il fera coïncider le début de « la crise culturelle et anthropologique » avec la fin des années soixante, « lorsque commençait à triompher l’irréalité de la sous-culture des mass-médias », comme il le déclare dans « L’Abjuration à la Trilogie de la vie »⁷³². Il ne s’agit que de périodisations génériques, utiles néanmoins pour donner un cadre chronologique aux métamorphoses de l’engagement idéologique de Pasolini des années cinquante et du début des années soixante, qui bascule progressivement vers un *sentiment* de la Révolution – « la Révolution n’est plus pour moi que sentiment », écrit-il dans *Poésie en forme de rose* en 1964 – pour ensuite aboutir à une prise de distance pessimiste : c’est alors que son espoir dans un au-delà tout à fait terrestre prendra forme et se nuancera des teintes confuses des rêves. Comme il l’avoue lui-même dans son entretien avec Jean Duflot, son espoir s’estompe définitivement « dans les lointains brumeux de l’utopie⁷³³ » :

⁷³¹ Voir la partie qui concerne *Des oiseaux, petits et gros*, in Pier Paolo Pasolini, *Pasolini su Pasolini*, op.cit.

⁷³² Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes*, op.cit., p.82

⁷³³ Pier Paolo Pasolini, *Entretiens avec Jean Duflot*, op.cit., p. 14.

J'ai d'abord été ramené à la réalité par les révolutions russe et chinoise, puis cubaine. Tout optimisme béat inconditionnel m'était désormais interdit. De plus à l'heure actuelle, le néo-capitalisme semble emprunter la voie qui coïncide avec les aspirations des « masses » si bien que la dernière espérance en un renouvellement des valeurs survenant à travers la révolution communiste disparaît. Cette espérance est devenue utopie, du moins en moi⁷³⁴.

L'idéologie de Pasolini se convertit ainsi en utopie.

4.1.1. PASSION ET IDÉOLOGIE

Pour comprendre la portée de ce glissement dans la réflexion politique et esthétique pasolinienne, il est nécessaire de s'attarder sur les oscillations et les transformations que la notion d'idéologie subit au cours des années dans ses textes. Il s'agit, en soi, d'un terme fort problématique, à mi-chemin entre le matérialisme et l'idéalisme qui, selon les lectures, peut assumer des significations différentes. En suivant l'exemple de l'étude de Nestor Capdevila, nous nous limitons aux cinq acceptions qu'Adam Schaff⁷³⁵ répertorie dans *Pour Marx* de Louis Althusser et qui peuvent, en effet, résumer les significations principales de ce concept polysémique. En premier lieu, l'idéologie est « un système possédant sa logique et sa rigueur propre de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon les cas)⁷³⁶ » ; deuxièmement, elle constitue « l'atmosphère indispensable » à la vie historique de toute société⁷³⁷ ; troisièmement, « les idéologies sont des structures qui « s'imposent à la majorité des hommes, sans passer par leur conscience⁷³⁸ » ; quatrièmement, « l'idéologie est l'expression du rapport des hommes à leur monde, c'est-à-dire l'unité surdéterminée de leur rapport réel et de leur rapport imaginaire à leurs conditions d'existences réelles⁷³⁹ » ; dernièrement, et ce sera la cinquième acception du mot, l'idéologie est l'intégration de la part des classes dominées des intérêts des classes dominantes : elle n'est donc qu'une superstructure, déterminée par les rapports de production, selon les principes du matérialisme historique de Marx et Engels.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁷³⁵ Adam Schaff, *Structuralisme et marxisme*, Paris, Anthropos, 1974, pp. 66-82.

⁷³⁶ Louis Althusser, *Pour Marx*, pp.238-242, cité par Nestor Capdevila, *Le Concept d'idéologie*, Paris, PUF, 2004, p. 10.

⁷³⁷ *Ibid.*

⁷³⁸ *Ibid.*

⁷³⁹ *Ibid.*

Selon la reconstruction d'Antonio Gramsci, « l'idéologie a été un aspect du sensualisme français du XVIII^e siècle ». Si à l'origine le mot signifiait « analyse des idées » et impliquait la recherche de l'origine des idées à travers leurs éléments originaires à savoir les sensations, il prendra ensuite le sens d'un « système d'idées déterminé » (première acception). Comme l'affirme Gramsci, pour la philosophie de la *praxis* :

[Ce terme] contient implicitement un jugement défavorable et exclut que, pour ses fondateurs, l'origine des idées fût à rechercher dans les sensations et, par la suite, en dernière analyse, dans la physiologie : pour la philosophie de la *praxis*, cette même idéologie doit être analysée historiquement, comme une superstructure⁷⁴⁰.

Gramsci critique vivement toutes ces interprétations qui ont « la prétention de présenter et d'exposer toute fluctuation de la politique et de l'idéologie comme une expression immédiate de la structure⁷⁴¹ ». Autrement dit, il n'entend pas l'idéologie comme la superstructure déterminée par les rapports de production. À son avis ce « postulat essentiel du matérialisme historique » est à « combattre comme un infantilisme primitif⁷⁴² ».

C'est justement à Gramsci que Pasolini semble emprunter sa conception générale de l'idéologie. En inversant le postulat de la philosophie de la *praxis*, l'auteur des *Quaderni dal carcere* interprète cette dernière comme une conception du monde qui se réside comme « prémisses théoriques implicites » dans toutes les activités humaines :

Maintenant se pose le problème fondamental de toute conception du monde, de toute philosophie qui est devenue un mouvement culturel, une « religion », une « foi », c'est-à-dire qui a produit une activité pratique et une volonté et qui se trouve contenue dans ces dernières comme « prémisses » théoriques implicites (une « idéologie », pourrait-on dire, si au terme « idéologie » on donne justement le sens le plus élevé d'une conception du monde qui se manifeste implicitement dans l'art, dans le droit, dans l'activité économique, dans toutes les manifestations de la vie individuelle et collective)⁷⁴³.

Si l'on parcourt les occurrences du mot « idéologie » dans les écrits de Pasolini,

⁷⁴⁰ Antonio Gramsci, *Cahiers de prison*, pp.120-121, in *Gramsci dans le texte* (1916-1935), textes traduits par Jean Bramant, Gilbert Moget, Armand Monjo et François Ricci (dir.), Paris, Éditions sociales, 1975. [En ligne] URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/gramsci_antonio/dans_le_texte/dans_le_texte.html (Dernière consultation le 13 juin 2016)

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 167.

⁷⁴² *Ibid.*

⁷⁴³ *Ibid.*

notamment politiques, nous nous apercevons que ce terme, malgré ses diverses oscillations, se réfère généralement, comme chez Gramsci, à une vision du monde, donc à une prémisse théorique.

C'est l'acception de Gramsci qui semble hanter son recueil d'essais sur la littérature dialectale et populaire paru en 1960⁷⁴⁴, *Passione e Ideologia* (« Passion et idéologie »). Son titre évoque l'une des ambiguïtés fondamentales du concept d'idéologie résumé par les interrogations de Capdevilla : serait-elle un « système de croyances capable de mobiliser les hommes sous l'influence des passions » ou une « théorie discutable rationnellement »⁷⁴⁵ ? Dans la note finale à *Passion et idéologie*, Pasolini explique que les deux notions ne définissent pas une *hendyadis* (une « passion idéologique » ou une « idéologie passionnée »), ni une coexistence (« passion et au même temps idéologie »), mais une disjonction chronologique qui pourrait se traduire avec : « d'abord la passion, mais ensuite l'idéologie »⁷⁴⁶. Au-delà du signifié précis que cette opposition prend dans le contexte de ce recueil d'essais, il est important de souligner que Pasolini met en conflit ces deux notions, en affranchissant ainsi l'idéologie d'une dimension purement passionnelle. La passion appartiendrait à une phase précédente, qui serait élaborée seulement ensuite dans son passage à l'idéologie :

La passion, par sa nature analytique, laisse place à l'idéologie, par sa nature synthétique⁷⁴⁷.

Selon Pasolini, cette dernière n'est donc pas une passion pure ni une véritable théorie, mais une phase intermédiaire qui concerne la systématisation d'un ensemble d'expériences, sensuelles et passionnelles certes, qui s'articulent dans un schéma logique qui devient, pour l'individu qui l'élabore, une grille de lecture du réel. Une idéologie n'est donc pas forcément une imposition par le haut : l'instrumentalisation que les pouvoirs peuvent en faire n'est pas impliquée dans le concept lui-même.

Ainsi, dans son article « Marxisant » publié dans la revue *Officina* en 1959, Pasolini affirme qu'à la suite des transformations de cette époque, les intellectuels marxistes italiens ont besoin d'une

consistance idéologique plus claire et plus rigoureuse : foi, populisme, engagement sont des

⁷⁴⁴ Ce recueil contient des textes écrits et publiés entre 1948 et 1958.

⁷⁴⁵ Nestor Capdevila, *Le concept d'idéologie*, op.cit., p. 29.

⁷⁴⁶ Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, dans *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op.cit., p. 1238.

⁷⁴⁷ *Ibid.*

données dépassées. Existent dans la conduite morale et mentale, au-delà bien sûr de l'œuvre créative quotidienne, des objectifs immédiats plus difficiles [...] ⁷⁴⁸.

Dans cet extrait également, l'« idéologie » est conçue quasiment comme un *vade-mecum* éthique, comme une sorte de foi politique qui demande une rigueur particulière.

En revanche, lorsque Pasolini utilise cette notion à propos des classes populaires, il semble mettre l'accent sur son caractère de classe, immédiat, qui peut être ou non « objectivé » par la suite, en utilisant donc ce mot dans le quatrième sens dégagé par Schaff, à savoir « l'expression du rapport des hommes à leur “ monde », c'est-à-dire l'unité surdéterminée de leur rapport réel et de leur rapport imaginaire à leurs conditions d'existences réelles ⁷⁴⁹ » :

Sergio Citti était peintre en bâtiment ; il a donc été ouvrier, mais sa conscience de classe [...] n'est pas une conscience de classe ouvrière : [...] il a assumé, comme idéologie, l'idéologie sous-prolétaire typique des classes pauvres romaines [...] : cette idéologie repose sur une dissociation : ici moi, pauvre, qui connaît le vrai monde, le monde des malfaiteurs, des voyous, de la délinquance, de l'honneur ; là-bas c'est toi, riche, pauvre sot, qui ne connais rien au monde, un benêt, bon pour être détroussé, au cas où. J'accepte la donnée factuelle que tu es mon maître, mais en tant que maître, je t'ignore. Nous vivons dans deux sphères différentes. Si tu veux je te considère comme un Roi, et je te sers. Mais, en réalité, tu n'existes pas, tu es un personnage du destin. Enfant, Sergio Citti a assumé cette idéologie sous-prolétaire, et, adulte, il l'a objectivée, en l'assumant cependant comme une poétique : non une poétique de l'écriture, mais de la vie ⁷⁵⁰.

Les classes sous-prolétaires, loin d'intégrer et interioriser les intérêts de la classe dominante, auraient donc, selon Pasolini, une vision du monde autonome vis-à-vis de

⁷⁴⁸ Notre traduction : « una più forte, chiara e rigorosa consistenza ideologica: fede, populismo, impegno sono dati superati. Ci sono nella condotta morale e mentale, oltre, naturalmente che nell'opera quotidiana creativa, degli obiettivi immediati più difficili[...] » in Pier Paolo Pasolini, « Marxisants », *Saggi sulla politica e sulla società*, op.cit., p. 90.

⁷⁴⁹ *Ibid.*

⁷⁵⁰ Notre traduction : « Sergio Citti ha fatto l'imbianchino; è stato cioè operaio; ma la sua coscienza di classe (benché abbia magari sempre votato per il Pci - da anarchico) non è una coscienza di classe operaia: come tutti quei comunisti così simpatici che sono gli edili di Roma, egli ha assunto come ideologia l'ideologia sottoproletaria tipica delle classi povere romane (e anche con più vivezza ancora, napoletane): questa ideologia consiste sostanzialmente in una dissociazione: di qua sono io, povero, che conosco il vero mondo, il mondo dei malandrini, dei dritti, della malavita, dell'onore; di là sei tu, ricco, poveretto, che del mondo non sai nulla, che sei un farlocco, buono per essere derubato, se capita. Accetto il dato di fatto che tu sia il mio padrone, ma come padrone ti ignoro. Viviamo in due sfere diverse. Se vuoi ti considero un Re, e ti servo. Ma in realtà tu non esisti, sei un personaggio del destino. Sergio Citti da ragazzino ha assunto questa ideologia sottoproletaria, e da grande l'ha oggettivata, assumendola però come una poetica: poetica non dello scrivere, evidentemente, ma poetica del vivere », in « Ostia e il regista di borgata » (5 maggio 1970), in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, op.cit., p. 76.

l'idéologie des propriétaires des moyens de production, qui découlerait de leur réalité sociologique.

Dans un autre texte, il prend ses distances de la position de Moravia, qui situe une partie du peuple italien à un niveau « pré-moral et pré-idéologique » car, comme il l'explique, ce raisonnement impliquerait de reconnaître une seule morale et une seule idéologie : « la sienne de Moravia, ou la mienne, de Pasolini » :

Le prémoral ou le préidéologique n'existent pas ; existent seulement une autre culture (la culture populaire), ou une culture antérieure. C'est sur ces cultures-là que se greffe un nouveau choix moral et idéologique – par exemple le choix marxiste, ou le choix du fascisme⁷⁵¹.

En parlant de « nouveau choix », Pasolini semble donc établir une différence entre une idéologie de classe, appelée dans ce texte « culture », et une idéologie politique, la deuxième pouvant intégrer et modifier la première. Lorsque Pasolini l'associe au contexte sous-prolétaire, l'idéologie se rapproche de la quatrième définition de Schaff fondée sur l'analyse d'Althusser (« l'idéologie est l'expression du rapport des hommes à leur “monde” [...], de leur rapport réel et de leur rapport imaginaire à leurs conditions d'existences réelles⁷⁵². » Malgré les glissements de sens qui interviennent d'un texte à un autre, les deux derniers extraits semblent confirmer un aspect de l'interprétation pasolinienne du concept d'idéologie qui était déjà suggéré dans les autres textes mentionnés : son statut intermédiaire qui le place à mi-chemin entre l'irrationnel et la rationalisation. Un texte de 1972 le confirme :

Chaque jeune vient instaurer des valeurs nouvelles qu'il ne vit dans un premier temps que de manière existentielle ou idéologique. La véritable rationalité vient – au moins dans une chronologie idéale – dans un deuxième temps⁷⁵³.

Si on repense à la note finale de *Passion et Idéologie*, on peut donc retracer le schéma suivant : passion – idéologie – rationalisation, dans lequel chaque étape a une valeur logique et chronologique.

⁷⁵¹ Pier Paolo Pasolini, « Enrichissement de l'essai sur la révolution anthropologique en Italie », *Écrits corsaires*, op.cit., p. 90.

⁷⁵² Louis Althusser, *Pour Marx*, pp. 238-242, cité dans Nestor Capdevila, *Le concept d'idéologie*, op.cit., p. 10.

⁷⁵³ Notre traduction : « Ogni ragazzo, coi suoi coetanei, viene a instaurare valori nuovi ch'egli vive dapprima solo esistenzialmente oppure ideologicamente. La vera razionalità viene – almeno in una cronologia ideale – in un momento successivo », in Pier Paolo Pasolini, « Prologo : E.M. », *Saggi sulla politica e sulla società*, op.cit., p. 243.

Nous pouvons donc conclure que, lorsque le cinéaste évoque le milieu sous-prolétaire, le mot idéologie définit la vision du monde d'une culture sociale spécifique, à l'intérieur de laquelle chaque individu peut faire le choix d'adopter ou non une idéologie politique qui peut donc se greffer, de manière superficielle ou profonde, à son idéologie de classe. En outre, l'idéologie telle que la conçoit Pasolini, au moins jusqu'à la fin des années soixante, n'est pas une hiérarchisation de normes froides : si elle n'est pas toujours rationalisée, elle est en revanche toujours vécue : elle ne vient pas du haut mais du bas, non du pouvoir mais de l'expérience de classe ou, tout simplement, de l'expérience du monde. En accord avec la réflexion de Gramsci, le rapport entre des conditions matérielles et un *credo* idéologique n'est donc jamais de caractère superstructurel. Si l'on interprète de cette manière le concept d'idéologie, on peut donc la définir paradoxalement comme une sorte de philosophie pratique. Adhérer à une idéologie signifie donc pour Pasolini épouser une certaine vision du monde, et l'incarner.

4.1.2. RÊVES IDÉOLOGIQUES ET *WUNSCHBILDER*

Si sur un plan terminologique le mot « idéologie », dans ses glissements, assume les significations que nous avons essayé d'expliciter, dans l'œuvre pasolinien il fait l'objet d'un véritable questionnement. Dans un article⁷⁵⁴ écrit entre avril et juin 1971, après la réalisation du *Décameron*, Pasolini propose une généalogie des idéologies. Ce texte, que nous allons essayer de parcourir dès le début pour ensuite affronter le sujet qui nous intéresse, s'ouvre sur une interrogation, « quand l'histoire a-t-elle commencé ? » :

Je pourrais dire que l'Histoire a commencé au moment où l'homme a cessé de vivre seulement et il a commencé à vivre à travers des prétextes. C'était inévitable, dans la distinction de l'état animal etc, mais au moment où la vie a commencé à se consacrer ou à se traduire totalement en une interprétation quelconque de la réalité, au lieu d'un rêve innocent, il a certainement commencé un rêve horrible ; au lieu d'un rêve fait de visions, un rêve de prétextes, à savoir d'excuses pour pouvoir vivre, pour rendre de toute manière la vie pleine : ainsi elle a commencé à apparaître comme un vide (alors qu'il s'agit évidemment d'un tout)⁷⁵⁵.

⁷⁵⁴ Pier Paolo Pasolini, « I sogni ideologici », *Saggi sulla politica e sulla società*, op.cit., p. 223.

⁷⁵⁵ Notre traduction : « lo potrei dire che la Storia ha avuto inizio nel momento in cui l'uomo ha smesso di vivere soltanto ed è cominciato a vivere attraverso dei pretesti. Ciò era inevitabile, nel distinguersi dallo stato animale ecc.:ma nel momento in cui il vivere ha cominciato a investirsi o a tradursi totalmente in una

Selon ce récit pasolinien du commencement de l'Histoire, les hommes – dans un processus de mise à distance de la réalité – auraient remplacé la vie et « ses qualités réelles » par « une qualité de vie »⁷⁵⁶. À travers une sorte d'inversion, la vie serait alors devenue un attribut à substantialiser, l'accent n'étant plus sur la vie elle-même, mais sur l'une de ses modalités (dans le sens de « modes de substance ») :

En quoi consiste cette « qualité de vie » ? Tout d'abord elle se présente comme une série de devoirs : les communautés, les sociétés, les institutions, les droits ne sont que les produits d'une sorte de jeu qui distrait d'une vie qui n'est jamais séparée, en aucune manière, de la mort. [...] Si on la regarde sans pitié, notre vie n'est rien d'autre que l'application des règles d'une « qualité de vie » typique de notre période historique. Cela ressemble à un système paranoïaque. Il n'y a rien d'incohérent. L'authentique n'est jamais là⁷⁵⁷.

Alors que dans *La Rabbia*, l'Histoire correspondait métaphoriquement avec la condition des pays sortis du joug de la colonisation, en 1971 elle est désormais considérée avec regret comme le début du clivage qui sépare irrémédiablement les hommes du fantasme de la vie authentique. Le mythe de l'âge d'or que nous avons rencontré dans l'utopie benjaminienne apparaît ici avec force. Puisque l'Histoire aboutit à la logique destructrice du néocapitalisme, Pasolini dénonce rétroactivement l'avancée humaine dans son ensemble. Mais il met surtout en relation cette césure originale avec la naissance d'un imaginaire compensatoire qu'il appelle des « rêves idéologiques » :

La conscience de cela⁷⁵⁸ crée les rêves idéologiques de palingenèse, à savoir de reconstitution d'une qualité de vie originale. Cependant, ces rêves idéologiques réintègrent, immédiatement, le Jeu de l'Histoire : justement parce qu'ils sont nouveaux, ou novateurs, ils obligent à jouer le jeu avec encore plus d'agressivité et de violence. Ils identifient généralement l'agressivité et la violence au « droit » d'une société historique (celle qu'ils contestent) : mais ensuite qu'est-ce qu'ils font ? Ils en prospectent tout de suite une autre, avec d'autres qualités de vie, qui sont, toutefois, toujours des qualités de vie, c'est-à-dire du remplissage. Généralement, les rêves

qualsiasi interpretazione della realtà, è certamente cominciato al posto di un sogno innocente, un sogno orribile; al posto di un sogno fatto di visioni, un sogno di pretesti, ossia di scuse per poter vivere, per riempire comunque la vita: che così si è cominciata a presentare come un vuoto (mentre è evidentemente un tutto) », in Pier Paolo Pasolini, « I sogni ideologici », *Ibid.*

⁷⁵⁶ *Ibid.*

⁷⁵⁷ Notre traduction : « In cosa consiste questa « qualità di vita »? Innanzi tutto, essa si presenta come una serie di doveri: le comunità, le società, le istituzioni, i diritti, non sono che i prodotti di una specie di gioco che distrae da quella vita che non è scissa mai, in alcun modo, dalla morte. [...] A guardarla senza pietà, la nostra vita non è altro che l'applicazione delle regole di una « qualità di vita » che è tipica del nostro periodo storico. È come un sistema paranoico. Nulla vi è di incoerente. L'autentico non c'è mai », *Ibid.*, pp. 223-224.

⁷⁵⁸ À savoir que « notre vie n'est rien d'autre que l'application des règles d'une qualité de vie typique de notre période historique ».

idéologiques naissent de celle qui, selon les règles du jeu, apparaît et se présente comme la réalité : ils sont réels, générés et nourris par des nécessités réelles. Par exemple, le rêve idéologique marxiste, juste pour n'en citer qu'un. Dans d'autres cas, les « rêves idéologiques » sont complètement, totalement irréels [...] ⁷⁵⁹.

Si on remplace la notion d'utopie par la notion de « rêve idéologique », on retrouve dans ce texte, la même interprétation de la notion d'utopie que dans l'*Exposé de 1935* de Benjamin. Ces « rêves de palingenèse » ne sont que les *Wuschbilder*, les images de souhait benjaminienes, dans lesquelles l'Ancien et le Nouveau se compénètrent. En effet, Pasolini s'en rapproche en parlant, d'un côté du rêve de la reconstitution « d'une qualité de vie originarie » et, d'un autre côté, du « caractère novateur » de ces rêves qui finissent néanmoins par « intégrer le Jeu de l'Histoire ». Les rêves idéologiques de Pasolini sont alors le résultat du malaise dans une société (Fourier aussi, comme le fait remarquer Benjamin, s'opposait à sa société), qui se convertirait en une opposition novatrice à « la violence et l'agressivité » de cette dernière, à travers l'élaboration d'une image de souhait. Le « rêve idéologique » pasolinien a donc une nature contestataire et projective. Toutefois, malgré cette première impulsion, il finit par réintégrer l'Histoire en tombant ainsi dans son propre piège. Cette dernière phase est absente de la formulation benjaminienne, et ce sera Adorno, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, qui pointera du doigt ce manque dans le mouvement décrit par Benjamin.

Pasolini, de son côté, décrit un processus articulé en trois moments : premièrement, la contestation d'une société donnée et le surgissement d'un rêve de palingenèse (*Wunschbilder* pasoliniennes) ; deuxièmement, l'élaboration d'une proposition divergente (élément novateur) ; troisièmement, l'impossibilité de cette proposition de répondre au besoin dont naît le rêve, qui la démasque comme une illusion vouée à l'échec. Nous touchons ici à un tournant essentiel : ce mouvement triadique n'est, de fait, que la description du processus dialectique qui projette le mythe du paradis perdu dans le futur en dessinant une utopie, qui se renverse, par la suite, en dystopie. Nous nous apercevons alors

⁷⁵⁹ Notre traduction : « La coscienza di questo crea i sogni ideologici di palingenesi, cioè della ricostituzione di una qualità di vita originaria. Senonché immediatamente questi sogni ideologici ridivengono parte del Gioco della Storia : anzi, appunto perché sono nuovi, o innovatori, obbligano al gioco con ancor maggiore aggressività e violenza. Essi generalmente identificano l'aggressività e la violenza nel « diritto » di una società storica (quella in opposizione a cui si formano) : ma poi cosa fanno ? Ne prospettano subito un'altra, con altre qualità di vita, che però sono sempre qualità di vita, cioè riempitivi. Di solito i sogni ideologici nascono da quella che, secondo le regole del gioco, appare e si presenta come la realtà : sono reali, generati e nutriti da necessità reali. Per esempio, il sogno ideologico marxista, tanto per dirne una. Altre volte i « sogni ideologici » sono completamente, totalmente irreali ; sono (e chi sogna lo sa) completamente, totalmente fondati su pretesti ». Pier Paolo Pasolini, « I sogni ideologici », *Saggi sulla politica e sulla società*, op.cit., pp. 224-225.

que l'interprétation pasolinienne du concept d'idéologie dans ce texte *intègre* la notion d'utopie. Avant de se tourner en dystopie, elle a deux fonctions pivots : la contestation du *statu quo* et l'imagination projective d'un ailleurs. Autrement dit, lorsque Pasolini parle d'idéologie en général, ou de l'idéologie marxiste en particulier, il sous-entend sa composante utopique et donc sa force de remise en cause du système en vigueur ainsi que sa capacité à se représenter un nouvel état des choses. Nous pouvons donc conclure que si le mot « utopique » ne figure dans le corpus pasolinien quasiment que dans son sens courant de projet irréalisable, c'est parce que l'idéologie, telle qu'il l'interprète, *contient* celle d'image de souhait. L'idéologie est donc pour Pasolini déjà utopique.

4.1.3. IDÉOLOGIE ET UTOPIE

À ce stade de notre raisonnement, la réflexion de Paul Ricœur, qui a analysé l'utopie au miroir de l'idéologie, est incontournable. Selon le philosophe, « l'utopie est le complément nécessaire de l'idéologie ». L'idéologie aurait une « fonction d'intégration » qui se prolongerait dans une « fonction de légitimation » du pouvoir et celle-ci dans une « fonction de dissimulation ». Autrement dit, à son niveau le plus profond, dans son acception positive, l'idéologie serait une « image stable et durable » à travers laquelle « tout groupe [...] se tient debout, acquiert une consistance et une permanence »⁷⁶⁰. L'idéologie serait donc nécessaire à la constitution de tout groupe humain : ce n'est que dans un deuxième temps, comme l'affirme Max Weber⁷⁶¹, que les gouvernants mettent en place une rhétorique de persuasion pour imposer l'ordre et se garantir le pouvoir : « tout système de contrôle social repose sur un fonctionnement idéologique destiné à légitimer sa revendication d'autorité⁷⁶². À travers une perversion de la médiation symbolique, les idées de la classe dominante deviennent alors « les idées dominantes en se faisant passer pour des idées universelles⁷⁶³ ». Ainsi, les hommes produisent une image falsifiée de la réalité qui est une inversion de leur vraie vie⁷⁶⁴ : dans ce sens, l'idéologie devient une dissimulation et une distorsion de la *praxis*. L'utopie exercerait une fonction spéculaire

⁷⁶⁰ Paul Ricœur, « L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social », in « Autres temps. Les cahiers du christianisme social », n°2, 1984, p. 59.

⁷⁶¹ Max Weber, cité par Paul Ricœur, *Ibid.*

⁷⁶² Paul Ricœur, « L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social », *op.cit.*, p. 57.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 56

⁷⁶⁴ Comme le rappelle Ricœur, Marx utilise à ce propos la métaphore de la *camera obscura*.

face à l'idéologie : elle répondrait à la fonction de légitimation de la domination par « la proposition d'une société alternative » et à la fonction de distorsion de la *praxis* par la « mise en question du pouvoir » :

L'histoire des utopies nous montre qu'aucun domaine de la vie en société n'est épargné par l'utopie; elle est le rêve d'un autre mode d'existence familiale, d'une autre manière de s'appropriier les choses et de consommer les biens, d'une autre manière d'organiser la vie politique, d'une autre manière de vivre la vie religieuse. Il ne faut pas s'étonner, dès lors, que les utopies n'aient cessé de produire des projets opposés les uns aux autres ; car elles ont en commun de miner l'ordre social sous toutes ses formes⁷⁶⁵.

C'est pourquoi Ricœur cite Mannheim qui voit moins en Thomas More qu'en Thomas Münzer, le leader de la guerre des paysans, la figure inaugurale de l'utopie, comprise comme une eschatologie réalisée qui s'oppose aux rêves sur la fin de l'histoire produits à travers les siècles par le judaïsme et le christianisme⁷⁶⁶. Cependant, derrière toute utopie se cacherait le risque d'une rechute pathologique, qui peut transformer l'élan utopique, lorsqu'il engendre des pouvoirs, en « une tyrannie future qui risque d'être pire que celles qu'elle veut abattre » ou qui stérilise cette force subversive en la réduisant à un délire immobile qui « fait évanouir le réel lui-même au profit de schémas perfectionnistes, à la limite irréalisables⁷⁶⁷ ».

Dans la notion d'idéologie de Pasolini s'entremêlent plusieurs des aspects si organiquement analysés et hiérarchisés par Ricœur. Il existe, selon les différents contextes, au moins deux acceptions concurrentes. D'un côté, elle a une fonction d'intégration et d'autoreprésentation : c'est une vision du monde partagée par un groupe humain, culturel, social, religieux ; d'un autre côté, lorsque la *Weltanschauung* du groupe en question s'oppose au *statu quo* et rêve d'une « palingenèse », elle assume une fonction subversive. S'il existe des idéologies au service du système en vigueur – comme « l'idéologie hédoniste de la société de consommation » qui sera un des leitmotifs d'*Écrits corsaires* et *Lettres luthériennes* – il existe également des idéologies qui travaillent à l'avènement de l'altérité sociale. Son marxisme en est une. C'est à partir du moment où une idéologie positive et propositionnelle laisse la place à une idéologie reconnue comme impossibilité que la notion d'utopie, sous-jacente depuis ses premières expériences expressives, fait irruption dans le discours pasolinien et se matérialise dans son œuvre. Parallèlement à la

⁷⁶⁵ Paul Ricœur, « L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social », *op.cit.*, p. 61.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 62.

perte de foi en une réalisation heureuse de l'idéologie marxiste, on observe dans la littérature et le cinéma de Pasolini un procédé compensatoire. Plus l'idéologie s'affaiblit, plus l'écrivain se consacre à la représentation de mondes utopiques. Le *credo* idéologique laisse la place à une puissante mise en scène de l'utopie.

Cette transformation du marxisme pasolinien en « rêve idéologique » va de pair avec l'émergence d'un dispositif particulier de plus en plus présent dans ses œuvres. Il s'agit d'une stratégie de nomination des espaces qui prélude à l'invention d'un univers symbolique : une géographie réelle est investie par un nom-concept qui la transfigure et lui donne un statut utopique. Ce dispositif métaphorique repose sur le « principe d'analogie » que nous avons maintes fois rencontré chez Pasolini : un territoire réel est associé à un espace littéraire, et *vice versa*, en vertu d'une supposée ressemblance, parfois moins géographique qu'idéologique. En suivant cette logique, le cinéaste avait transposé la Palestine de *L'Évangile* dans certaines régions de l'Italie du Sud, la Grèce de *Orestie* en Afrique, le mont Cithéron d'*Œdipe roi* dans le désert marocain, et ainsi de suite. Toutefois, dans les représentations utopiques qui apparaissent progressivement à ce moment, la permutation spatiale n'agit pas comme un simple décor mais elle détermine une représentation conceptuelle qui fait irruption dans le récit.

Cette utopisation de l'espace repose sur une déterritorialisation à laquelle fait suite une reterritorialisation⁷⁶⁸ par un acte de nomination. Donner un nom à un lieu signifie tracer ses frontières, le faire exister en tant qu'identité spatiale. Les utopies pasoliniennes construisent des enceintes symboliques dans un *continuum* géographique et sémantique et leur attribuent une vision du monde spécifique : ce sont des « idéologies spatialisées ». Ces dernières ne sont pas livrées au spectateur sans l'intermédiaire d'un regard, extérieur à la cité utopique, mais interne à l'œuvre. Nous savons que, dans les utopies, ce rôle est pris en charge par un voyageur que nous avons défini comme le vecteur de l'aller-retour utopique. Nous savons également que les figures de la marche ne manquent certes pas dans la littérature et le cinéma de Pasolini. Il ne nous étonnera pas alors que ses utopies apparaissent toujours comme la destination d'un voyage. Cet aspect fondamental de la tradition utopique prend une signification particulière dans les représentations pasoliniennes : non seulement les figures nomades agissent comme le vecteur de ses

⁷⁶⁸ Nous empruntons les termes « déterritorialisation » et « reterritorialisation » à Gilles Deleuze et Félix Guattari qui inventent ces deux néologismes dans *l'Anti-Œdipe*, pour les redéfinir ensuite dans *Milles Plateaux*. Nous ne rentrons pas davantage dans cette problématisation complexe. Nous nous limitons à la définition de déterritorialisation et reterritorialisation comme des opérations respectivement de « décodage » et d'« encodage ». Dans le cadre de notre interrogation sur l'utopie pasolinienne, ces concepts désignent pour nous la resémantisation d'un territoire géographique par un espace imaginaire qui sort le premier d'un plan territorial pour le placer dans la dimension fictionnelle de la représentation utopique.

utopies, mais leur marche remet profondément en question l'enceinte de l'utopie. La pureté parfaite d'un espace fermé sur soi-même s'oppose encore une fois à l'*ansia del muoversi*. La première incarnation de ce particulier dispositif qui prend forme dans l'œuvre de Pasolini est le *Décameron*.

4.2. NAPLES VILLE UTOPIQUE

Au premier abord, le *Décameron* de Pasolini n'a pas la cohésion d'une utopie : sa structure fragmentaire (neuf récits), l'importance de la dimension narrative, le ton léger et comique de la plupart des nouvelles, sa parenté directe avec le chef d'œuvre de Boccace, sa nature apparemment apolitique, invitent à mobiliser d'autres outils interprétatifs que ceux que la tradition utopique nous met à disposition. Les utopies, souvent marquées par leurs descriptions neutres et informatives, leur focalisation principalement externe et panoramique, la quasi absence d'une trame narrative (au moins chez More et ses émulateurs), leurs projets sociaux toujours présents en filigrane, réveillent en effet un imaginaire bien différent de l'univers du *Décameron* pasolinien. Cependant, si l'on suit de près la genèse du film et si on observe attentivement sa structure ainsi que le réseau de renvois et raccords qui relie les récits, nous découvrons une unité, une cohérence, une cohésion, une *vis utopica* qui échappent à première vue. À travers le premier volet de la *Trilogie de la vie*, pour reprendre une observation de Gianni Canova, « Pasolini entend opposer à l'homogénéisation galopante du présent consumériste l'utopie d'une altérité, archaïque, mais authentique, qui trouve dans la joie des corps et du sexe sa première et seule raison de vie⁷⁶⁹ ». La subtopie napolitaine devient alors une véritable Cité Idéale qui conteste par ses normes et ses pratiques la cruauté capitaliste des années soixante-dix. Le découragement idéologique de Pasolini s'accompagne de rêves compensatoires de mondes autres qui prennent forme dans ses mains grâce à la magie du medium cinématographique.

Pour comprendre et découvrir la nature utopique du *Décameron* il est nécessaire de parcourir les nombreuses transformations que connaît ce projet de film. Cette adaptation de l'œuvre majeure de Boccace repose sur un véritable dilemme auquel Pasolini fait face tout au long de la genèse de ce projet : dans quelle *géographie* situer ces récits ? Ce questionnement dépasse d'emblée sa dimension pragmatique pour devenir un véritable

⁷⁶⁹ Notre traduction : « Pasolini intende contrapporre alla dilagante omologazione del presente consumistico l'utopia di un'alterità, arcaica ma autentica, che trovi nella gioia dei corpi e del sesso la sua prima e unica ragione di vita », Gianni Canova, « Prefazione », in Pier Paolo Pasolini, *Trilogia della Vita*, Milano, Garzanti, 1995, p. 12.

enjeu esthétique et politique. Nous pouvons cerner deux orientations distinctes et opposées : l'une vise à faire éclater la géographie du film en démultipliant les lieux géographiques, les histoires, les différences sociales des personnages : nous parlerons *d'orientation errante* ; l'autre se propose, au contraire, de donner au *Décameron* de Boccace une localisation géographique précise en trahissant en partie sa nature internationale et polycentrique : nous appelons cette deuxième stratégie créative *orientation insulaire*. C'est cette dernière tendance qui finira par avoir le dessus, si bien qu'un lieu géographique précis sera choisi comme capitale symbolique de la subtopie du *Décameron* : Naples.

4.2.1. GENÈSE D'UNE UTOPIE : DE L'ORIENTATION ERRANTE À L'ORIENTATION INSULAIRE DU *DÉCAMÉRON*

4.2.1.1. Du recueil de Boccace au traitement du *Décameron*

L'*orientation errante*, que Pasolini adopte à un moment du processus créatif du film, consiste à situer les récits de Boccace dans un univers polycentrique : le cinéaste tâche d'inclure dans son *Décameron* le plus grand nombre de nouvelles et de lieux en valorisant ce qu'il appelle dans une lettre à son producteur Franco Rossellini du printemps 1970 « la nature internationale » du recueil :

Cher Rossellini, après avoir terminé la lecture du *Décameron* et l'avoir mûri, ma première idée du film a changé [...] : il s'agit plutôt de choisir le plus grand nombre de récits (dans cette première rédaction ils sont 15) pour donner une image complète et objective du *Décameron*. Pour des raisons pratiques – et par fidélité à ma première idée inspiratrice – le groupe de récits le plus consistant demeurent les récits napolitains, si bien que la Naples populaire continue d'être le tissu connectif du film ; mais d'autres récits vont se greffer à ce groupe central et riche, chacun représentant un moment de cet esprit interrégional et international qui caractérise le *Décameron*⁷⁷⁰.

⁷⁷⁰ Notre traduction : « Caro Rossellini, portando a termine la lettura del *Decameron* e maturandolo, la mia prima idea del film si è modificata [...] : si tratta piuttosto di scegliere il maggior numero possibile di

Cette lettre témoigne que la « première idée inspiratrice » du film reposait sur un petit nombre de récits d'ambiance napolitaine. Toutefois, Pasolini la remet ensuite en question et imagine une œuvre avec une géographie beaucoup plus étendue⁷⁷¹. Comme il le précise dans la suite de la lettre, il songe à un *Décameron* qui abrite non seulement Naples mais aussi « la Cicilia » (l'actuelle Sicile), « la Barberia » (l'actuel Maghreb), « Paris » et « la mer », mais aussi « les châteaux normands de l'Italie du Sud, les châteaux féodaux de la Loire, le désert avec les casbah, les navires qui fendaient la Méditerranéenne, de l'Égypte à l'Espagne », en harmonie avec « l'internationalisme et l'interrégionalisme »⁷⁷² originaire du recueil. En effet, en puisant sa matière à des sources très diverses, comme les anecdotes latines et toscanes, les récits occitans et orientaux et les fabliaux, le *Décameron* de Boccace a une géographie très riche et les personnages des nouvelles appartiennent aux classes populaires ainsi que bourgeoises ou aristocratiques. Pasolini imagine donc, à ce stade du processus de création, un film qui respecte et valorise ce polycentrisme et ce pluralisme en diversifiant autant que possible le répertoire des nouvelles.

L'écriture du traitement du *Décameron*⁷⁷³ est probablement contemporaine de cette lettre pour Franco Rossellini et les deux appartiennent à un moment du processus de création que l'on peut situer quelques mois avant le tournage. C'est certainement à ce texte que Pasolini fait allusion lorsqu'il parle d'une première rédaction (*stesura*) qui comptait quinze nouvelles. Le traitement du *Décameron* est une sorte de synopsis du film, très détaillé, moins attentif au procédé de visualisation des nouvelles qu'à leur déroulement narratif. Sous plusieurs aspects, ce texte est assez fidèle au *Décameron* : l'ordre des récits est encore très proche de celui de Boccace et, en général, on peut cerner une certaine tendance de Pasolini à respecter son texte inspirateur autant que possible. Tout laisse à penser qu'il a même écrit ce texte *Le Décameron* à la main : non seulement les nouvelles, y compris les plus complexes d'un point de vue narratologique, sont résumées avec une

racconti (in questa prima stesura sono 15) per dare quindi un'immagine completa e oggettiva del *Decameron*. Per ragioni pratiche – e per fedeltà alla prima idea ispiratrice – il gruppo più grosso di racconti restano i racconti napoletani, così che la Napoli popolare continua ad essere il tessuto connettivo del film ; ma a questo gruppo centrale e ricco verranno ad aggiungersi altri racconti, ognuno dei quali rappresenta un momento di quello spirito interregionale e internazionale che caratterizza il *Decameron*. », in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol.II, *op.cit.*, pp. 3141-3142.

⁷⁷¹ Parmi les notes de Pasolini présentes aux archives Bonsanti, il existe une liste de vingt-sept nouvelles du *Décameron* que Pasolini avait probablement sélectionnées après une première relecture du recueil. Il y figure quinze des nouvelles que nous retrouverons au cours de la genèse du film (« Ser Ciappelletto », « Martellino », « Andreuccio », « Alatiel », « Masetto », « Re Agilulfo », « Alibech », « Gerbino », « Caterina », « Chichibio », « Giotto », « Cavalcanti » (récit dans le récit présent dans le traitement à l'intérieur du récit de Chichibio), « Peronella », « Tingoccio e Meuccio », « Natan e Mitridanes ».

⁷⁷² Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol.II, *op.cit.*, pp. 3141-3142.

⁷⁷³ Pier Paolo Pasolini, « Il Trattamento del Decameron », *La Trilogia della vita*, Milano, Garzanti, 1995.

grande précision, souvent en incluant des citations exactes ou retranscrivant mot à mot les nouvelles de Boccace, mais de surcroît, lorsqu'il s'éloigne de sa source, le cinéaste prévient le lecteur en lui en expliquant la raison, comme dans le récit de Martellino :

La nouvelle ne s'arrête pas là [...] mais – en faisant une exception qui n'arrivera plus dans tout le film – je prendrai seulement cette première partie de cette nouvelle, comme un fragment, moins narratif que descriptif⁷⁷⁴.

Toutefois, dès le traitement, Pasolini propose une solution originale à l'enchaînement des nouvelles et repense de manière radicale la structure générale de son *Décaméron*. Le film est imaginé comme étant organisé en trois parties (*tre tempi*). Si le recueil de Boccace a une structure verticale qui repose sur un *cadre narratif* (un narrateur de premier degré raconte l'histoire d'une « joyeuse brigade » qui, pour fuir l'épidémie de peste de 1348, quitte Florence et se retire à la campagne où, chaque jour, dix narrateurs de second degré racontent dix nouvelles selon un thème qui change tous les jours), le cinéaste supprime, dans le traitement, cette macrostructure ; en revanche, il choisit trois récits et les transforme, après les avoir sectionnés en plusieurs fragments narratifs, en autant de « fils conducteurs ». Leur fonction serait celle de faciliter la transition entre une nouvelle et une autre et de créer une unité interne à chacune des trois parties du film. En renonçant à l'idée du cadre unique, il refuse également une hiérarchisation verticale des récits par rapport au cadre et préfère un mouvement horizontal grâce auquel les récits se greffent l'un à l'autre sans s'inscrire dans un cadre extérieur. D'un point de vue narratologique, cette organisation du film est peut-être l'innovation la plus significative que Pasolini apporte à l'œuvre de Boccace.

La décomposition et la réinvention conséquente de la structure du *Décaméron* ont plusieurs conséquences sur le processus de création du film: c'est sur cet aspect que nous allons concentrer notre attention. Non seulement le cinéaste doit trouver un équilibre parmi les parties de son film et les récits appartenant à chacune d'entre elles, mais il se trouve également confronté à la nécessité d'inventer un autre système de raccord entre les récits. Dans *Le Décaméron* de Boccace non seulement chaque journée a un thème précis⁷⁷⁵, qui « organise » les récits en dix groupes thématiques mais, en toute cohérence avec le goût du Moyen Âge, l'auteur crée toute une autre série de correspondances entre les divers récits

⁷⁷⁴ Notre traduction : « La novella non finisce qui [...] : ma io – facendo un'eccezione che non si ripeterà più in tutto il film – prenderei di questa novella solo questa prima parte, come un frammento più descrittivo che narrativo ». Pier Paolo Pasolini, « Il Trattamento del Decameron », *La Trilogia della vita, op.cit.*, p. 49.

⁷⁷⁵ Sauf les deux journées à thème libre.

de l'œuvre (une des plus étudiée est celle qui relie, à travers un rapport de symétrie inversée, la première et la dernière histoire du recueil). C'est donc à Pasolini de réinventer un nouveau réseau de liens entre les nouvelles, une fois qu'il a brisé la cohérence originale de l'œuvre.

Nous allons essayer de schématiser le déroulement du traitement en focalisant notre attention, d'une part, sur les moments où Pasolini tisse des liens entre les récits qui dépassent les seuls renvois thématiques, et, d'autre part, sur la trame géographique des nouvelles. Comme nous allons le voir, nous n'adoptons pas la notion de « récit cadre » (*racconto cornice*) proposée par Gianni Canova et reprise ensuite par Walter Siti et Franco Zabagli⁷⁷⁶ pour désigner les trois récits qui caractérisent chacune des trois parties du film. Dans le traitement, Pasolini les nomme de plusieurs manières, mais il insiste toujours sur leur nature de « fils conducteurs ». En effet, si un « cadre » a la fonction de délimiter un espace narratif en distinguant une dimension interne d'une dimension externe à chaque nouvelle, les récits de Ciappelletto, Chichibio et Giotto répondent moins à cette exigence qu'à celle de créer un rythme linéaire qui suit souvent une logique géographique continue ou d'aller-retour. Dans *Le Décaméron* de Pasolini, ils conduisent la narration en prenant souvent en charge la transition entre les récits et en instituant des continuités entre eux. Leur fonction principale est donc moins celle d'ordonner et de classer que de relayer les récits à travers une stratégie de découpage qui donne un élan à la progression narrative : les diverses histoires produisent ainsi un seul flux narratif qui, à différence d'un système par cadres, efface et dissimule la présence d'un espace extra-diégétique : tout se passe à l'intérieur des nouvelles, comme s'il n'existait pas de discontinuité non plus entre l'espace fictionnel et la réalité. C'est pourquoi nous préférons appeler les trois nouvelles de Ciappelletto, Chichibio et Giotto *récits conducteurs*.

La question des liens entre nouvelles est un aspect crucial de la genèse du *Décaméron*. Dans le traitement, il est déjà possible de repérer les dynamiques de raccord et de renvoi qui caractériseront plus tard le film. Nous pouvons en cerner quatre types : les *raccords conducteurs*, si la transition entre un récit et le suivant est assurée par le récit conducteur ; les *raccords géographiques*, si un récit commence dans le même lieu où le précédent se termine ; les *raccords thématiques*, quand c'est un thème précis qui crée la liaison entre deux récits consécutifs (nous réservons cette distinction seulement si un objet concret permet une transition entre deux nouvelles et on parlera, dans tous les autres cas, de *renvois thématiques*) ; enfin, le *récit dans le récit*, s'il y a une mise en abîme narrative.

⁷⁷⁶ Walter Siti, Franco Zabagli, « Note e notizie sui testi », in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol.II, *op.cit.*, pp. 3142-3143.

Dans cette réinvention de la structure, comme nous l'avons anticipé, la géographie joue un rôle primordial et sera le raccord le plus utilisé par Pasolini dans le film, de manière implicite et explicite. Quasiment tous les récits finiront par se dérouler dans la ville de Naples, mais le cinéaste arrive à cette étape progressivement, en passant au contraire par un choix géographique extrêmement diversifié. Nous précisons dans le schéma suivant la localisation de chaque récit pour l'analyser ensuite. Voici l'articulation des nouvelles de Boccace à ce stade du processus de création⁷⁷⁷ :

Le Traitement du Décaméron de Pasolini (structure et raccords) :

Première partie

Récit-conducteur (Ser Ciappelletto) : Naples

Raccord conducteur : « Une fois que l'un des vices de Ser Ciappelletto listés plus haut est synthétisé par quelques images, voici que par une coupe nette au premier récit qui est le suivant. Nous nous trouvons dans une ville du Nord⁷⁷⁸... ».

1. *Martellino* (II,1) : une ville de la Touraine

Raccord conducteur : « Une fois la nouvelle de Martellino interrompue [...] nous retournons à Naples et ici nous décrivons, encore de manière synthétique, d'autres épisodes de la mauvaise vie de Ciappelletto, à savoir nous revenons au fil conducteur (*filo conduttore*) de cette première partie⁷⁷⁹ ».

Récit-conducteur (Ser Ciappelletto) : Naples

Raccord conducteur et raccord géographique : « Et cette fois, de manière quasi imperceptible, comme s'il s'agissait de la suite du récit de Ciappelletto – en effet, nous sommes toujours à Naples sur un marché de bétail – nous passons au deuxième récit, celui d'*Andreuccio da Perugia*⁷⁸⁰. ».

2. *Andreuccio* (II,5) : Naples

Raccord conducteur et raccord géographique : « Nous nous retrouvons maintenant dans un des lieux que nous avons vus en suivant les péripéties d'Andreuccio – peut-être la petite place avec le puits : et ici, nous

⁷⁷⁷ En italique les récits qui disparaîtront dans le film et entre parenthèses la position que la nouvelle en question occupe dans le *Décaméron* de Boccace.

⁷⁷⁸ Notre traduction : « Rappresentato dunque, per sintetiche immagini, uno dei sudetti vizi di Ser Ciappelletto, ecco che a stacco netto si passa al primo racconto che è il seguente. Ci troviamo in una città del Settentrione... », in Pier Paolo Pasolini, « Il Trattamento del Decameron », *La Trilogia della vita, op.cit.*, p. 48.

⁷⁷⁹ Notre traduction : « Interrotta dunque la novella di Martellino [...] torniamo a Napoli e qui descriviamo, sempre sinteticamente, altri episodi della vita malvagia di Ciappelletto, torniamo cioè al filo conduttore di questo primo tempo », *Ibid.*, p. 48.

⁷⁸⁰ Notre traduction : « E questa volta, insensibilmente (de manière imperceptible), quasi che si trattasse del proseguimento del racconto di Ciappelletto – infatti restiamo sempre a Napoli in un mercato di bestiame – passiamo al secondo racconto, quello di Andreuccio da Perugia. », *Ibid.*, p. 50.

décrivons d'autres méfaits de Ciappelletto (continue donc le fil conducteur qui a toujours Naples comme emplacement)⁷⁸¹. »

Récit-conducteur (Ser Ciappelletto) : Naples

Raccord récit dans le récit : Ensuite, de manière fantastique, nous passons au troisième récit, celui d'Alatiel [...]. Comment vais-je représenter ce récit ? En le faisant raconter par un vieux « narrateur de fables » qui parle face à un petit auditoire populaire. Ainsi que plusieurs extraits de ce long récit soient dits directement par le vieux – avec les gestes obscènes des Napolitains où c'est nécessaire – alors que seules les parties les plus belles et importantes seront racontées à travers les images⁷⁸². »

3. *Alatiel* (II, 7) : une grande et fantastique ville d'Orient

Raccord conducteur : Après la narration du vieux, le groupe se disperse en riant, lançant de lourds calambours ; et nous suivons rapidement la fin de l'aventure sordide de Ciappelletto⁷⁸³. »

Récit-conducteur (Ser Ciappelletto) : Naples

Raccord conducteur et raccord géographique : « Puis, nous abandonnons immédiatement Ciappelletto à ses innombrables plaisirs, et nous nous déplaçons dans la belle campagne, riche et ronde, autour de Naples⁷⁸⁴. »

4. *Masetto* (III, 7) : Dans la campagne de Naples

Raccord conducteur : « Et nous voici à la conclusion de la première partie, avec l'histoire de Ciappelletto, que nous avons préparée à plusieurs reprises en alternant les descriptions introductives avec les véritables récits⁷⁸⁵. »

5. *Ser Ciappelletto* (I,1) : une ville du Nord

Deuxième partie

Raccord conducteur : « À la fin de cette séquence assez grandiose, aussi blasphématoire qu'authentiquement religieuse [...], commence avec grâce et légèreté la deuxième partie. Si la première partie contient des récits longs et complexes, la deuxième contient des épisodes brefs et simples (donc plus nombreux)⁷⁸⁶. »

⁷⁸¹ Notre traduction : « Ci troviamo orain uno degli stessi ambienti che abbiamo visto seguendo le peripezie di Andreuccio – forse la piazzetta col pozzo : e qui descriviamo altre malefatte di Ciappelletto (continua cioè il filo conduttore che ha sempre Napoli come ambiente) », *Ibid.*, p. 52.

⁷⁸² Notre traduction : « Poi, fantasticamente, passiamo al terzo racconto, quello di Alatiel [...]. Come rappresenterò questo racconto [...] ? Facendolo raccontare da un vecchio narratore di favole che parla davanti a un piccolo auditorio popolare. Così che molti brani del lungo racconto possano essere detti direttamente dal vecchio – coi gesti osceni dei napoletani quando questi siano necessari – mentre solo le parti più belle e importanti verranno raccontate per immagini », *Ibid.*

⁷⁸³ Notre traduction : « Finito il racconto del vecchio, il gruppo si disperde ridendo, con pesanti motti di spirito ; e noi seguiamo rapidamente la fine della turpe avventura di Ciappelletto [...] », *Ibid.*, p. 59.

⁷⁸⁴ Notre traduction : « Poi subito abbandoniamo Ciappelletto ai suoi innominabili piaceri, e ci trasferiamo nella bella campagna, ricca e grassa intorno a Napoli », *Ibid.*

⁷⁸⁵ Notre traduction : « Ed eccoci a concludere il primo tempo, concludendo la storia di Ciappelletto, che abbiamo ripetutamente preparato alternandone le descrizioni introduttive ai veri e propri racconti », *Ibid.*, p. 61.

⁷⁸⁶ Notre traduction : « Finita questa sequenza abbastanza grandiosa, tra blasfema e autenticamente religiosa [...], comincia con grazia e leggerezza il secondo tempo. Mentre il primo è fatto di racconti lunghi e complessi, il secondo è fatto di episodi brevi e semplici, che sono quindi di più », *Ibid.*, p. 64.

Nouveau récit conducteur: *Chichibio* : dans une cour de la plaine du Pô

Raccord conducteur, raccord de récit dans le récit et raccord géographique : « [...] Chichibio demande un travail et il est embauché comme servant dans la cour de la plaine du Pô du roi Agilulfo. Et ici, par moments il assiste à l'histoire suivante et par moments l'écoute⁷⁸⁷. »

1. *Agilulfo* (III, 2) : dans une cour de la plaine du Pô

Récit conducteur: *Chichibio* : campagne en Lombardie

Raccord conducteur : « Avec une coupure nette, comme apportée par ce son de cloches qui se transforme en une musique sacrée, [...] nous passons aux terres berbères, aux confins du désert »⁷⁸⁸.

2. *Alibech* (III, 10) : *Barberia* (Maghreb)

Raccord conducteur : « Chichibio, errant dans le monde, se trouve à présent face à la mer.⁷⁸⁹ »

Récit conducteur: *Chichibio* : face à la mer

Raccord conducteur, raccord géographique et raccord thématique (la mer) : « Il semble que du silence bleu [de la mer] – qui avait déjà accompagné les aventures d'Alatiel – naissent les images des deux récits, marins et arabes, qui vont suivre, comme s'ils étaient nés d'eux-mêmes (du visage rêveur du moment et du grondement régulier de la mer). La Sicile est en face des terres berbères : la même mer les baigne »⁷⁹⁰.

3. *Gerbino* (IV, 4) : Sicile - Tunis

Raccord géographique et raccord thématique (la mer) : « Trois frères habitaient à Messine⁷⁹¹... »

4. *Lisabetta* (IV, 5) : Messine

Raccord conducteur et raccord géographique : « [Les frères de Lisabetta] prirent peur que la chose se sache aux alentours et ils allèrent rapidement à Naples [...] »⁷⁹².

Récit conducteur: *Chichibio* : aux alentours de Naples

Raccord conducteur et raccord thématique (les oiseaux) : « Chichibio, avec un cortège de gamins – on voit, au loin, le Vésuve – est en train de chasser des petits oiseaux avec un lance-pierre. Les oiseaux s'envolent, effrayés, dans le ciel bleu. / Un rossignol chante dans un jardin⁷⁹³. »

⁷⁸⁷ Notre traduction : « Dunque Chichibio chiede lavoro ed è assunto, come sguattero nella corte padana di Re Agilulfo. E qui in parte assiste e in parte ascolta la seguente storia », *Ibid.*

⁷⁸⁸ Notre traduction : « A stacco, come portata da quel suono di campane che si trasforma in una musica sacra [...] passiamo in terra di Barberia, ai confini del deserto », *Ibid.*, p. 66.

⁷⁸⁹ Notre traduction : « Chichibio, errante per il mondo, si trova ora in riva al mare », *Ibid.*, p. 71.

⁷⁹⁰ Notre traduction : « Sembra che dal suo azzurro silenzio – che aveva già accompagnato le avventure di Alatiel – nascono le immagini dei due racconti marini e arabi che seguono, come nati da se stessi, (appunto dal sognante volto dell'ora, e dal regolare fragore del mare). La Sicilia è di fronte alla Barberia : lo stesso mare le bagna. », *Ibid.*, p. 71.

⁷⁹¹ Notre traduction : « Impaurirono perché la cosa si potesse sapere in giro, e sveltamente si diressero a Napoli ... », *Ibid.*, p. 73.

⁷⁹² Notre traduction : « Vi erano tre fratelli in Messina... », *Ibid.*, p. 75.

⁷⁹³ Notre traduction : « Chichibio, con una masnada di ragazzini – si vede, lontano, il Vesuvio – sta cacciando degli uccelletti con la mazzafionda. Gli uccelletti volano via spaventati per il cielo azzurro. / Un rosignolo canta in un giardino », *Ibid.*

5. **Caterina** (V, 4) : aux alentours de Naples

Raccord conducteur, raccord géographique, raccord thématique (les oiseaux) : « Chichibio se fait embaucher pour travailler auprès d'un noble seigneur, Messer Corrado Gianfigliuzzi, qui habite à la campagne, hors de Naples [...]. Messer Corrado Gianfigliuzzi va à la chasse avec un faucon ⁷⁹⁴. »

6. **Chichibio** (VI, 4) : aux alentours de Naples

Troisième partie

Raccord conducteur et raccord géographique : « Le fil conducteur de la troisième partie [...] est l'histoire de Giotto qui vient à Naples pour réaliser des fresques dans l'Église de Santa Chiara. Cette histoire n'est pas tirée du *Décameron* [...] / Plus ou moins dans le même paysage fluvial, doux et sauvage, des grues, Giotto à cheval chevauche vers Naples ⁷⁹⁵. »

1. **Giotto et Forese** (VI, 5) : aux alentours de Naples

Raccord conducteur et raccord géographique : « « Giotto passe à travers ces lieux, parmi ces gens – drôle comme un clown, avec son regard divin qui voit tout – et observe... / Jusqu'à ce qu'il arrive à l'Église de Santa Chiara et y rentre. / Cependant, nous restons à l'extérieur dans ce pauvre, chaotique, arrogant, monde napolitain. Et nous suivons la nouvelle de Peronella. À Naples... ⁷⁹⁶ »

2. **Peronella** (VII, 2) : Naples

Raccord conducteur et raccord géographique : « Giotto est en train de faire une fresque sur les parois de l'église de Santa Chiara... ⁷⁹⁷ »

Récit conducteur (Giotto) : Naples

Raccord conducteur : « Passons soudainement [...] à celle que j'ai qualifié de nouvelle la plus sublime du *Décameron* : la nouvelle de Mitridanes et Natan (qui dans le *Décameron* se déroule au Moyen-Orient, dans notre film se déroule au contraire dans le monde méridionale italien : mais dans les lieux transfigurées de l'architecture normande) ⁷⁹⁸. »

3. **Natan e Mitridanes** (X, 3) : châteaux normands des Pouilles ou de la Sicile

⁷⁹⁴ Notre traduction : « Chichibio è assunto a lavorare presso un nobile signore che abita in campagna, fuori Napoli, Messer Corrado Gianfigliuzzi [...]. Messer Corrado Gianfigliuzzi va a caccia col falcone », *Ibid.*

⁷⁹⁵ Notre traduction : « Il filo conduttore del terzo tempo [...] è costituito dalla vicenda di Giotto che viene a Napoli ad affrescare la Chiesa di Santa Chiara. Tale vicenda non è tratta dal Decameron [...] / Più o meno nel paesaggio selvatico e dolce della fiumana delle gru, Giotto a cavallo sta cavalcando verso Napoli », *Ibid.*, p. 83.

⁷⁹⁶ Notre traduction : « Giotto passa per quei luoghi e tra quella gente – buffo come un pagliaccio, con quel suo occhio divino che vede tutto – osservando... / Finché giunge alla Chiesa di Santa Chiara e vi entra. / Noi però restiamo fuori, in quel misero, chiassoso, prepotente mondo napoletano. E seguiamo le vicende della novella di Peronella. / Egli non è ancor guari che in Napoli... », *Ibid.*, p. 85.

⁷⁹⁷ Notre traduction : « Giotto sta affrescando le pareti di Santa Chiara... », *Ibid.*, p. 87.

⁷⁹⁸ Notre traduction : « Passiamo così di colpo [...] a quella che ho definito la più sublime novella del *Decameron*, la novella di Mitridanes e Natan (che nel *Decameron* si svolge nel Medio Oriente, nel nostro film si svolge invece sempre nel mondo meridionale italiano : ma in quello trasfigurato dell'architettura normanna », *Ibid.*

Raccord conducteur et raccord thématique (iconographie de Giotto): « Ainsi, le vieux et le jeune prirent congé l'un de l'autre, en se serrant comme les Puissants des célestes et réalistes peintures édifiantes de Giotto./ Giotto est en train de peindre les parois de l'Église de Santa Chiara...⁷⁹⁹. »

Récit conducteur (Giotto) : Naples

Raccord conducteur et raccord géographique : « « Nous sommes du côté des châteaux de Mitridanes et Natan, pas loin de Naples : ici se déroule la plus obscène des nouvelles du *Décameron*...⁸⁰⁰. »

4. **Gemmata** (IX, 10) : dans les Pouilles

Raccord conducteur : « Un frère de Santa Chiara est à l'orgue et joue une musique sacrée...⁸⁰¹. »

Récit conducteur (Giotto) : Naples

Comme le déroulement du traitement permet de le comprendre, bien que l'articulation des nouvelles gravite autour de la ville de Naples, la progression du texte est itinérante. Les allers-retours alternent sans cesse : si le récit-conducteur de la première partie est d'ambiance napolitaine, la narration diverge, tout de suite après, vers une ville de la Touraine, retourne à Naples, pour se perdre dans « une ville imaginaire du Moyen-Orient », elle repart vers la Campanie, pour ensuite rejoindre Tour et de l'Europe du Nord sur les pas de Ciappelletto. Ce mouvement est encore plus évident dans la deuxième partie du traitement, qui devait correspondre au « *secondo tempo* » du film. Le récit de Chichibio permet à la géographie du *Décameron* d'exploser. Pasolini fait de ce personnage une figure nomade dont il se sert pour démultiplier les représentations spatiales : en suivant ses déplacements, nous traversons la plaine du Pô jusqu'à la mer, élément physique qui permettra aux nouvelles d'ambiance méditerranéenne et africaine de prendre le relais jusqu'au dernier récit, « Caterina da Valbona », qui rapproche le lecteur de Naples. Cette deuxième partie est la plus représentative de l'orientation errante que le *Décameron* assume à ce moment de sa genèse. De même, le personnage de Chichibio opère comme un véritable vecteur narratif qui, à travers ses explorations, dessine un parcours géographique à l'intérieur duquel prennent place les nouvelles les plus exotiques du recueil. Les récits de la troisième partie se déroulent tous à Naples ou dans les régions limitrophes : un autre voyageur parcourt le dernier bout qui manque au lecteur, futur

⁷⁹⁹ Notre traduction : « Così il vecchio e il giovane si accommiatarono, abbracciandosi come i Potenti delle celesti e realistiche pitture edificanti di Giotto./ Giotto sta dipingendo alle pareti di Santa Chiara... », *Ibid.*, p. 90.

⁸⁰⁰ Notre traduction : « Siamo dalle stesse parti dei castelli di Mitridanes e Natan, non lontano da Napoli : qui si svolge la più oscena delle novelle del *Decameron*... », *Ibid.*

⁸⁰¹ Notre traduction : « Un fraticello di Santa Chiara è all'organo e suona una musica sacra... », *Ibid.*, p. 94.

spectateur, pour débarquer à Naples, point de départ et de confluence de l'*iter* du *Décaméron*. Il s'agit de Giotto auquel Pasolini, en trahissant le texte de Boccace, assigne la commission d'une fresque dans la basilique de Santa Chiara, où se conclut cette transposition du *Décaméron*.

Bien que dans le traitement la ville de Naples soit déjà la capitale symbolique de la transposition pasolinienne, à travers les trois figures conductrices, Ciappelletto, Chichibio et Giotto, les récits définissent un itinéraire extrêmement diversifié. Il ne s'agit pas, toutefois, d'une divagation pure et simple : les trois temps du film correspondent à autant de moments que Pasolini a mis en valeur dans son œuvre précédente, comme nous l'avons montré dans le chapitre sur les figures du déplacement. Ciappelletto, qui quitte Naples pour s'occuper des intérêts de Ser Musciatto, est en effet une *figure de l'exil*, trait que Pasolini accentuera fortement dans le film, en prêtant au personnage une nostalgie dont il est complètement dépourvu chez Boccace. Chichibio, pour sa part, renvoie aux personnages picaresques que nous avons rencontrés parmi les *figures errantes* pasoliniennes. Enfin, Giotto, comme nous l'avons vu, est une des principales *figures de la découverte*. Chacun de ces personnages incarne respectivement la perte de la terre natale, qui se projette à l'horizon comme seule destination d'un voyage impossible, l'errance vers un lieu incertain, voire inexistant, et en dernier lieu le déplacement utopique qui permet au voyageur de percer le mystère de l'eu-topie, la ville idéale.

Dans la suite du projet, Pasolini décide progressivement d'abandonner cette organisation en trois parties pour revenir à ce qu'il avait appelé, dans la lettre à Franco Rossellini, sa « première idée inspiratrice » : les récits non napolitains sont supprimés ou resitués à Naples, les paysages nordiques ou désertiques trouveront leur espace d'expression dans les deux volets suivants de la *Trilogie de la Vie* : les *Canterbury Tales* et *Les Mille et une nuits*. La structure du *Décaméron* est alors soumise à une autre reconfiguration qui représente pour le cinéaste une énième occasion d'instituer des rapports signifiants entre les nouvelles de Boccace. C'est au cours de l'écriture du scénario que cette tendance prend peu à peu forme.

4.2.1.2. Du scénario au film

Aux archives Bonsanti du Gabinetto Vieusseux de Florence, il est possible de consulter le scénario du *Décaméron*, daté du 26 août 1970 et qui sera publié à titre posthume en 1995. La numérotation des feuilles, en bas des pages, ne respecte pas leur

disposition effective. Ce détail, apparemment anodin, permet en réalité de repérer deux phases du projet que l'on peut situer entre l'écriture du traitement et la sortie du film. Cette double reconstruction nous donne la possibilité de saisir un moment fondamental dans le processus de création du film, c'est-à-dire d'une part la réduction de trois parties à deux et, de l'autre, le passage d'une œuvre internationale et polycentrique à un *Décameron* tout napolitain.

Si nous essayons de suivre, non la disposition finale des feuilles, mais celle qui correspond à la numérotation manuscrite, il émerge une version précédente que nous appelons la *première phase du scénario*. L'absence de plusieurs blocs de pages, en correspondance de certaines des nouvelles décrites dans le traitement, permet de faire des hypothèses sur les suppressions que Pasolini effectue dans le passage au scénario. La structure du traitement est encore, à ce stade, un point de repère important pour la rédaction du scénario. Nous consacrons, encore une fois, une attention particulière aux raccords entre nouvelles.

Tableau de la première phase du scénario.

Numéro de page	Séquence narrative	Suppositions sur les pages manquantes
p. 4		
p. 5	Ciappelletto se promène dans les rues de Naples avec le cadavre dans un sac.	
pp. 6-21	16 pages manquantes	Récit de Martellino ?
pp. 22-23	Ciappelletto se promène à Naples. « <i>Ciappelletto (on l'avait laissé avec un cadavre dans un sac) est en train de marcher dans les rues de Naples (...)</i> ».	
	raccord conducteur– raccord géographique	
pp. 24-53	<u>Récit d'Andreuccio</u> - Le récit se passe à Naples - Le récit se conclue ainsi : « <i>...on voit l'image d'Andreuccio qui, comme une ombre, saute et danse</i> ».	
	raccord thématique et raccord géographique	
pp. 54-59	Un vieux, dans une rue de Naples, raconte une histoire qui se passe dans un couvent de bonnes sœurs. - début : « <i>Un vieux saute et danse, saute et danse, avec un tambourin. Sa fille (...) chante une chanson. La chanson terminée, le vieux commence à raconter une histoire comique et un peu obscène...</i> » - À la fin de l'histoire, pendant laquelle Ciappelletto se promène parmi la foule et séduit le jeune garçon, on voit le même vieux qui raconte une autre histoire sur les couvents en présence de Masetto.	

	récit dans le récit, raccord conducteur, raccord géographique	
pp. 60-76	<u>Récit de Masetto</u> - Le récit se passe dans la campagne napolitaine.	
	raccord conducteur, raccord géographique	
pp.77-105	<u>Récit de Ciappelletto</u> (et de sa fausse confession)	
	Raccord conducteur manquant	
pp. 106-131	25 pages manquantes	Chichibio (et une histoire liée à Chichibio : Agilulfo ?) Voir anomalie pp. 132-150
	Raccord conducteur manquant	
pp. 132-150	<u>Récit de Girolamo et Salvestra</u> ⁸⁰² - Le récit commence racontant l'amitié de Girolamo et Chichibio). Chichibio figure pour la première fois, mais le narrateur en parle comme si le lecteur le connaissait déjà → anomalie . - Le récit se passe à Naples.	
p. 151	1 page manquante aux archives, mais publiée dans le scénario - Chichibio est triste et seul après de la mort de Girolamo. Il regarde la mer.	raccord Chichibio
	Raccord thématique	
pp. 152-181	<u>Récit d'Alibech</u> .	
p. 182-195	14 pages manquantes.	Gerbino et raccord ? Chichibio ? Voir anomalie pp. 217- 234
	Raccord manquant	
pp.196-216	<u>Récit de Lisabetta de Messine</u>	
	Raccord conducteur	
pp. 217- 234	<u>Récit de Caterina</u> - Le récit commence dans un jardin qui est décrit par Pasolini comme le jardin où « <i>on a vu Chichibio et la petite servante sur la balançoire</i> ». Cet épisode ne figure pas dans le texte → anomalie .	
	Raccord conducteur manquant	
pp. 235-256	Pages manquantes aux archives Bonsanti, mais publiées dans le scénario : <u>Récit de Chichibio</u> .	récit de Chichibio.
	raccord conducteur, raccord géographique	
pp. 257-263	<u>Récit cadre de Giotto et Forese</u> (et l'orage). - Début du récit « <i>On est dans la même campagne, à la même heure où se termine le récit de Chichibio</i> »). - Fin du récit : Giotto arrive à Naples	
	raccord géographique – raccord conducteur	
pp. 264-274	<u>Récit de Peronella</u> (qui trompe son mari en le faisant entrer dans le grand vase). - Début du récit : Le mari de Peronella est en train de marcher dans la même rue où est passé Giotto.	
	raccord conducteur – raccord géographique	

⁸⁰² En noir, les récits ajoutés dès cette phase et absents dans le traitement.

p. 275	Giotto à Sainte-Chiara et sa fresque.	
	raccord géographique – raccord conducteur	
pp. 276-295	Récit de Tingoccio et Meuccio - Début du récit : T et M travaillent au marché derrière l'église de Santa Chiara. - pp. 284-285 : vision de Giotto qui s'insère dans le récit de T. et M. (avec raccord thématique et raccord conducteur)	
	raccord géographique – raccord conducteur – raccord thématique	
pp. 296-298	Giotto au travail à Santa Chiara.	
	raccord conducteur – raccord géographique.	
pp. 299-321	Récit de Gemmata - Le récit se passe à Naples.	
	raccord conducteur – raccord géographique	
p. 322	Conclusion : Giotto admire son œuvre terminée.	

Voici un tableau qui décrit la *deuxième phase du scénario*, à savoir celle qui respecte l'ordre des feuilles du document d'archives :

Tableau de la deuxième phase du scénario

Numéro de page	Séquences narratives	Suppositions sur les pages manquantes
p. 4		
p. 5	Ciappelletto se promène dans les rues de Naples avec le cadavre dans un sac.	
	raccord conducteur– raccord géographique	
pp. 132-150⁸⁰³	Récit de Girolamo et Salvestra. - Le récit commence racontant l'amitié de Girolamo et Chichibio. Chichibio figure pour la première fois, mais le narrateur en parle comme si le lecteur le connaissait déjà → anomalie - Le récit se passe à Naples.	Récit de Martellino (avant)
	raccord conducteur– raccord géographique	
pp. 22-23	Ciappelletto se promène à Naples. <i>« Ciappelletto (on l'avait laissé avec un cadavre dans un sac) est en train de marcher dans les rues de Naples (...) ».</i>	
	raccord conducteur– raccord géographique	
pp. 24-53	Récit d'Andreuccio - Le récit se passe à Naples - Le récit se conclue ainsi : <i>« ...on voit l'image d'Andreuccio qui, comme une ombre, saute et danse. »</i>	
	raccord thématique -- raccord géographique	
pp. 54-59	Un vieux, dans une rue de Naples, raconte une histoire qui se passe dans un couvent de bonnes sœurs.	

⁸⁰³ Nous soulignons en jaune les blocs de pages lorsque la numérotation n'est pas respectée.

	- début : <i>Un vieux saute et danse, saute et danse, avec un tambourin. Sa fille (...) chante une chanson. La chanson terminée, le vieux commence à raconter une histoire comique et un peu obscène...</i> - À la fin de l'histoire, pendant laquelle Ciappelletto se promène parmi la foule et séduit le jeune garçon, on voit le même vieux qui raconte une autre histoire sur les couvents en présence de Masetto.	
	récit dans le récit -- raccord conducteur – raccord géographique	
pp. 60-76	<u>Récit de Masetto</u> - Le récit se passe dans la campagne napolitaine.	
	raccord conducteur – raccord géographique	
pp.77-105	<u>Récit de Ciappelletto</u>	
	Pas de raccord	
pp. 152-181	<u>Récit d'Alibech.</u>	
	Pas de raccord	
pp. 257-263	<u>Récit cadre de Giotto et Forese</u> (et l'orage). - Début du récit « On est dans la même campagne, à la même heure où se termine le récit de Chichibio »). - Fin du récit : Giotto arrive à Naples	
	raccord géographique – raccord conducteur	
pp.217- 234	<u>Récit de Caterina</u> - Le récit commence dans un jardin qui est décrit par Pasolini comme le jardin où « <i>on a vu Chichibio et la petite servante sur la balançoire</i> ». Cet épisode ne figure pas dans le texte → anomalie.	
	raccord manquant	
pp.196-216	<u>Récit de Lisabetta de Messine</u> Le récit se passe en Sicile	
	pas de raccord	
pp. 264-274	<u>Récit de Peronella</u> - Début du récit : Le mari de Peronella est en train de marcher dans la même rue où est passé Giotto. Ce personnage a été peint par Giotto sur sa fresque dans la scène précédente.	
	raccord conducteur – raccord géographique	
p. 275	Giotto à Santa Chiara et sa fresque.	
	raccord géographique – raccord conducteur	
pp. 276-295	<u>Récit de Tingoccio et Meuccio</u> - Début du récit : T et M travaillent au marché derrière l'église de Santa Chiara. - pp. 284-285 : vision de Giotto qui s'insère dans le récit de T. et M. (<i>avec raccord thématique et raccord conducteur</i>)	
	raccord géographique – raccord conducteur – raccord thématique	
pp. 296-298	Giotto au travail à Santa Chiara.	
	raccord conducteur – raccord géographique	
pp. 299-321	<u>Récit de Gemmata</u>	

	- Le récit se passe à Naples.	
	raccord conducteur – raccord géographique	
p. 322	Conclusion : Giotto admire son œuvre terminée.	

Voici donc un tableau synthétique qui institue une comparaison entre les diverses hypothèses de structure (et les modalités de raccord) et avec le film :

Parties (<i>tempi</i>)	Traitement	Scénario Première phase (texte publié ⁸⁰⁴)	Scénario Deuxième phase	Film
I	Récit conducteur : Ciappelletto	Récit conducteur : Ciappelletto	Récit conducteur : Ciappelletto	Récit conducteur : Ciappelletto
raccord	raccord conducteur	raccord conducteur	raccord conducteur, raccord géographique	raccord conducteur, raccord géographique
I	1. Martellino	1. <i>Martellino</i> (<i>feuilles perdues ?</i>)	1. Gerolamo e Salvestra	1. Andreuccio
raccord	raccord conducteur	raccord conducteur	raccord conducteur (erroné), raccord géographique	raccord conducteur, raccord géographique récit dans le récit
I	2. Andreuccio	2. Andreuccio	2. Andreuccio	2. Masetto
raccord	raccord conducteur et raccord récit dans le récit	raccord conducteur, raccord géographique, récit dans le récit	raccord conducteur, raccord géographique raccord thématique récit dans le récit	raccord conducteur, raccord géographique
I	3. <i>Alatiel</i>	3. Masetto	3. Masetto	3. Peronella
raccord	<i>raccord conducteur</i>	raccord conducteur, raccord géographique	raccord conducteur, raccord géographique	raccord conducteur, raccord géographique
I	4. Masetto	4. Ciappelletto	4. Ciappelletto	4. Ciappelletto
raccord	<i>raccord conducteur</i>		Pas de raccord	
	5. Ciappelletto		5. Alibech	

⁸⁰⁴ Il existe des différences entre le scénario édité et ce document d'archive. Les différences sont toutefois minimes et concernent le seul récit de Chichibio (voir tableau précédent).

I				
	<i>raccord conducteur</i>	raccord conducteur	pas de raccord	raccord conducteur
II	Récit conducteur : Chichibio	Récit conducteur : Chichibio	Récit conducteur : Giotto	Récit conducteur : Giotto
raccord	<i>raccord conducteur, raccord de récit dans le récit et raccord géographique</i>	raccord conducteur manquant	raccord géographique, raccord conducteur (erronée)	
II	6. Agilulfo	1. Agilulfo ?	1. Giotto	1. Giotto
raccord	<i>raccord conducteur (pas de véritable raccord)</i>	raccord conducteur manquant (récit conducteur absent)	Pas de raccord	raccord géographique, raccord conducteur
II	7. Alibech	2. Gerolamo e Salvestra	2. Caterina	2. Caterina
raccord	<i>Raccord conducteur, raccord géographique et raccord thématique (la mer)</i>	raccord conducteur manquant raccord thématique	Pas de raccord	raccord géographique, raccord conducteur
II	8. Gerbino	3. Alibech	3. Lisabetta	3. Lisabetta
raccord	Raccord géographique et raccord thématique (la mer)	raccord conducteur manquant	raccord conducteur, raccord géographique	raccord géographique raccord conducteur
II.	9. Lisabetta	4. Gerbino ? Feuilles perdues ?	4. Peronella	4. Gemmata
raccord	<i>Raccord conducteur, raccord géographique, et raccord thématique (les oiseaux)</i>	raccord conducteur manquant	raccord géographique raccord conducteur raccord thématique	raccord géographique raccord conducteur raccord thématique
II.	10. Caterina	5. Lisabetta	5. Tingoccio e Meuccio	5. Tingoccio et Meuccio
raccord	Raccord conducteur, raccord géographique, raccord thématique	raccord conducteur manquant	raccord géographique raccord conducteur raccord thématique	

	(les oiseaux)			
II.	11. Chichibio	6. Caterina	6. Gemmata	
		raccord conducteur, raccord géographique		
		7. Chichibio		
raccord	Raccord conducteur	Raccord géographique, raccord conducteur		
III.	Récit conducteur Giotto	Récit conducteur Giotto		
III.	12. Giotto	8. Giotto		
raccord	<i>Raccord conducteur et raccord géographique</i>	Raccord géographique, raccord conducteur		
III.	13. Peronella	9. Peronella		
raccord	Raccord conducteur	Raccord géographique, raccord conducteur		
III.	14. Natan et Mitridanes	10. Tingoccio et Meuccio		
raccord	<i>Raccord conducteur (raccord géographique)</i>	raccord conducteur, raccord géographique		
III.	15. Gemmata	11. Gemmata		

Ce tableau résume quatre étapes du processus de création qui témoignent de la transformation de l'orientation errante à l'orientation insulaire. Nous ne nous attardons pas sur les raisons qui auraient amené Pasolini à revenir à sa première « idée inspiratrice », à savoir celle d'un *Décameron* entièrement napolitain (contraintes de production ou raisons propres à l'auteur) : nous essayons plutôt de mettre en évidence par quelles stratégies narratives et visuelles le cinéaste fait de Naples et de ses habitants les protagonistes absolus de son film, en transformant ce premier volet de la *Trilogie de la Vie* en une représentation étonnée de l'eu-topie napolitaine.

Commençons par lister les données objectives de cette évolution : les récits se réduisent, passant de quinze à neuf, cinq sont exclus du projet (« Martellino », « Alatiel », « Agilulfo », « Gerbino », « Natan et Mitridanes » et deux nouvelles histoires intègrent le

scénario : « Girolamo et Salvestra », qui sera supprimé après le tournage, et « Tingoccio et Meuccio », qui conclura le film. Les nouvelles que Pasolini supprime à ce stade du projet ont plusieurs caractéristiques communes : comme le remarquent déjà Franco Zabagli et Walter Siti, au cours de la genèse du film, les « nouvelles à ambiance exotique » et presque toutes celles qui « appartiennent à un milieu aristocratique ou bourgeois »⁸⁰⁵ sont mises à l'écart au profit de récits populaires situés dans la ville de Naples.

Non seulement le processus de création fait progressivement le deuil de la plupart des nouvelles non-napolitaines, mais, comme le schéma ci-dessus le montre, le système de raccords, s'appuie de plus en plus sur l'unité géographique de la trame. La première version du scénario, tout en renonçant au récit d'« Alatiel » prévu dans le traitement, prévoyait probablement un double aller-retour entre Naples et le nord de l'Europe à travers les deux figures de Martellino et Ciappelletto. Ce n'est qu'une hypothèse : comme le prouve l'absence de seize pages dans l'exemplaire du scénario conservé aux archives Bonsanti, une nouvelle a été extrapolée et éliminée du texte. S'agirait-il de « Martellino » ? Un document⁸⁰⁶ présent aux archives semble le confirmer : un dossier qui contient un fascicule de quatorze feuilles porte l'intitulé *Elenco personaggi del Decameron* (« Liste des personnages du *Décaméron* »). Pasolini y a noté le nombre d'acteurs dont il aurait eu besoin pour mettre en scène chacun des récits suivants (chacun occupant une feuille du fascicule) : « Gerbino », « Lisabetta e Lorenzo », « Riccardo e Caterina », « Giotto », « Peronella », « Tingoccio e Meuccio », « Gemmata », « Ciappelletto », « Miracolo di Trevigi », « Andreuccio », « Masetto », « Chichibio », « Gerolamo e Salvestra », « Alibech ». Par « Miracle de Trevigi » Pasolini désigne le récit de Martellino. Dans la feuille consacrée à cette nouvelle, il liste les quatre personnages et les trois groupes de figurants qu'il prévoyait pour le tournage :

- Stecchi
- Martellino
- Marchese
- moribondo (« le moribond »)

- 130 popolo (« 130 figurants pour représenter le peuple »)
- 15 armigeri (« 15 guerriers »)

⁸⁰⁵ Franco Zabagli, Walter Siti, « Note e notizie sui testi », in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol.II, *op.cit.*, p. 3143.

⁸⁰⁶ Archives Bonsanti (Fondo Pasolini, 103).

- 12 frati (« 12 frères »)

Cette liste de récits est très proche de la première version du scénario : « Alatiel », « Natan e Mitridanes », présents dans le traitement, n'y figurent déjà plus ; en revanche, « Gerolamo e Salvestra » et « Tingoccio e Meuccio » ont déjà intégré le projet. Ce document confirme alors la présence non seulement du récit de Martellino, mais aussi de celui de Gerbino à ce stade du projet. « Martellino » aurait donc été, très probablement, le premier récit du scénario du *Décameron*, comme prévu dans le traitement.

Après la suppression d'« Alatiel », « Martellino » et « Ciappelletto » sont les seules nouvelles situées hors de Naples dans cette première partie du scénario. Comme Pasolini l'anticipait dans le traitement, non seulement le miracle de Trevigi devait avoir lieu dans « une ville proche de celle où se terminera la nouvelle de Ciappelletto⁸⁰⁷ », mais il a également « la fonction de préparer le final, analogue, de cette première partie⁸⁰⁸ », à savoir d'anticiper le retournement du profane en sacré qui caractérisera également le récit conducteur. Dans les deux cas, des « Napolitains à l'étranger » sont les protagonistes d'une escroquerie prise pour une preuve de sainteté.

Bien que nous n'ayons pas accès aux feuilles de ce récit du scénario, probablement disparues, nous savons que Martellino devait être un personnage napolitain. Si dans le *Décameron* de Boccace, le narrateur définit ce personnage et ses compagnons, Stecchi et Marchese, comme « trois de nos citoyens », dans le traitement, Pasolini reprend cette expression en parlant de « trois de nos concitoyens⁸⁰⁹ », ce qui ferait plutôt penser à une origine italienne sommairement définie des protagonistes de la nouvelle ; cependant, dans une présentation du scénario du *Décameron*,⁸¹⁰ le cinéaste évoque quelques-uns des gags comiques qui auraient dû figurer dans le film. Parmi ceux-ci, on retrouve une allusion aux personnages du récit de Martellino qu'il imaginait « siffler une chanson napolitaine » et mettre en scène un petit spectacle « non payant, à la napolitaine, réalisé par ces vrais mimes napolitains que seront les interprètes du récit⁸¹¹ ». Ce document confirme donc que Martellino aurait dû être une sorte de double de Ciappelletto, non seulement du fait de la proximité de leurs deux histoires, mais aussi de leur origine. Ces deux récits d'exilés, en première et dernière position du *primo tempo*, s'opposent donc aux nouvelles centrales

⁸⁰⁷ Pier Paolo Pasolini, « Il Trattamento del Decameron », *La Trilogia della vita, op.cit.*, p. 48.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁸¹⁰ Pier Paolo Pasolini, « Il Trattamento del Decameron », *La Trilogia della vita, op.cit.*

⁸¹¹ Notre traduction.

situées à Naples (« Andreuccio » et « Masetto »), en instituant un contraste entre la cité-mère d'un côté et « l'étranger » de l'autre. Le motif de la mère est d'ailleurs thématiqué dans le récit de Ciappelletto ; les derniers mots de sa confession sont en effet les suivants :

Oh ! Qu'est-ce que vous racontez, père ! Ma douce mère, qui m'a gardé dans son corps pendant neuf mois, jour et nuit. Pendant neuf mois elle m'a gardé dans son corps...⁸¹²

Dans le film, comme nous le verrons, non seulement cette réplique sera gardée, mais le rapprochement entre la ville natale et la mère sera encore plus explicite dans les choix de mise en scène.

Dans la deuxième partie du scénario, on assiste à d'autres transformations significatives de la trame imaginée dans le traitement. Suite à la suppression de vingt-cinq pages, qui contenaient certainement le début du deuxième récit conducteur et probablement une première nouvelle qui se serait greffée à cette dernière, Chichibio, le protagoniste de cette partie centrale (le « secondo tempo » du film), fait son apparition sur scène dans un cortège dirigé de la Lombardie vers Naples. Le mouvement centripète de la première partie, qui se terminait sur la mort de Ciappelletto en Touraine, converge maintenant vers Naples. Ici a lieu le premier récit de la partie centrale : « Gerolamo e Salvestra ». Cependant, l'orientation errante du traitement influence la rédaction du scénario et Pasolini tarde à faire le deuil des nouvelles d'ambiance marine ou désertique, c'est-à-dire « Alibech », « Lisabetta », et certainement « Gerbino » comme nous l'avons montré précédemment. La suppression de cette dernière histoire par la suite explique l'isolement du récit de Lisabetta dans le scénario édité : aucun système de raccord ne le lie à la nouvelle qui le précède ni à celle qui le suit : ni un raccord conducteur, ni un raccord géographique. Après la suppression de « Gerbino », l'élément thématique de la mer, présent dans le traitement, qui permettait aussi un raccord géographique avec « Lisabetta », devient donc très faible. Nous verrons ensuite comment Pasolini réintègrera ce « récit orphelin » dans son film. Avec « Caterina », la trame retrouve sa cohésion. Cette histoire devait se croiser avec les aventures de Chichibio, qui aurait été embauché comme serviteur par Lizio di Valbona, le père de la protagoniste du récit.

L'histoire de Giotto est le troisième récit conducteur du scénario et il s'ouvre d'une manière semblable à celui de Chichibio : un petit cortège est en marche vers Naples. En outre, le récit de Giotto commence « dans la même campagne, à la même heure où se

⁸¹² Pier Paolo Pasolini, *Il Decameron*, in *Per il cinema*, vol.I, *op.cit.*, p.1329.

termine le récit de Chichibio⁸¹³ » : le déplacement vers la capitale symbolique du *Décameron* pasolinien advient donc grâce à une sorte de passage de relais entre les deux dernières figures conductrices. La troisième partie du scénario est la plus cohérente et homogène d'un point de vue géographique. À la différence du traitement, les nouvelles se déroulent dans un espace uniforme et défini : le mari de Peronella entre en scène en marchant dans la même rue où est passé Giotto, le marché de Tingoccio et Meuccio est contigu à la basilique de Santa Chiara où le peintre est en train de réaliser sa fresque, le mari de Gemmata et Don Gianni se rencontrent dans le marché aux bestiaux, où l'on avait rencontré Andreuccio pour la première fois. Le récit conducteur de Giotto n'a pas seulement la fonction de servir de raccord entre les dernières nouvelles du scénario : il s'agit également du moment de la narration qui dévoile les liens géographiques avec certaines des nouvelles précédentes, comme le confirme le passage suivant, qui imagine l'arrivée de Giotto à Naples :

Giotto est arrivé à Naples, il est dans le ventre de Naples [...] ; ce qui compte ce sont « les yeux de Giotto » (une sorte de caméra subjective qui, en regardant, prend possession de la réalité), la réalité de ces ruelles de Naples, avec les gens, les choses, les gestes, la mimique, les situations que nous avons tant de fois vus dans nos narrations. Les visages, surtout les visages pauvres des Napolitains, du peuple saint, avec toutes ses abjections, ses misères, ses péchés. Et justement dans les ruelles souillées, voici parmi les inconnus, parmi les voyous, parmi les garçons, parmi les vieux misérables, certains des personnages mineurs que nous avons déjà aperçus (la vieille et la [demoiselle] dans l'histoire d'Andreuccio), quelques amis de Ciappelletto, quelques-uns des [seigneurs] invités chez les Valbona ; et quelques-uns parmi les personnages que nous verrons ensuite [...] ⁸¹⁴.

Malgré les diverses interférences avec l'orientation errante du traitement et les nombreux allers-retours entre géographies différentes, le scénario du *Décameron* prévoit déjà une convergence de la narration dans la ville de Naples et commence à imaginer non seulement des raccords spatiaux internes à chaque série de nouvelles, mais aussi une sorte de confluence des différentes histoires dans le récit de Giotto. Bien que cette idée ait été

⁸¹³ *Ibid.*, p. 1380.

⁸¹⁴ Notre traduction : « Giotto è arrivato a Napoli, è nel ventre di Napoli [...] ; ciò che conta sono « gli occhi di Giotto » (una specie di soggettiva che, guardando, prende possesso della realtà), la realtà di quei vicoli di Napoli, con le persone, le cose, i gesti, la mimica, le situazioni che abbiamo tante volte visto nelle nostre narrazioni. // I volti, soprattutto i poveri volti della gente napoletana, del popolo santo, con le sue abiezioni, le sue miserie, i suoi peccati. // E infatti per i vicoli zozzi, ecco, tra gli sconosciuti, tra i guappi, tra i guaglioni, tra i vecchi miserabili, qualcuno dei personaggi minori che abbiamo già intravisto (la vecchia e la fanciulla nella storia di Andreuccio), qualche amico di Ciappelletto, qualche signore ospite della casa Valbona ; e anche qualcuno dei personaggi che vedremo », in Pier Paolo Pasolini, *Il Decameron, Per il cinema*, vol.I, *op.cit.*, p. 1383.

déjà présente dans le traitement, la présence de la nouvelle aristocratie de Natan et Mitridanes, qui est remplacée par celle de Tingoccio et Meuccio, faisait de fait diverger la narration vers une géographie différente de la Naples populaire et de ses ruelles. Au contraire, le remplacement de la première histoire par la deuxième permet à Pasolini de développer le motif de l'amitié dans un contexte social et géographique proche des nouvelles de cette dernière partie du scénario. Le réalisateur peut ainsi imaginer une continuité spatiale et thématique entre le récit conducteur de Giotto et celui des deux amis et de leurs maîtresses : seuls les murs de la basilique de Santa Chiara séparent les deux histoires et la vision apocalyptique de Giotto donne la possibilité d'un renvoi thématique avec l'apparition nocturne de Tingoccio.

La deuxième version du scénario, qui relève essentiellement de la suppression de certaines nouvelles et d'une réorganisation de la trame, est assez proche de la structure du film, mais elle présente des différences. Par rapport à la première version, la transformation la plus significative concerne la suppression définitive de la figure conductrice de Chichibio. Ce dernier qui, comme on l'a vu, était le personnage emblématique de la tendance errante du *Décameron*, avait commencé à perdre sa nature pèlerine suite à l'élimination du premier récit de la deuxième partie du film qui, dans le traitement, correspondait à l'histoire d'Agilulfo. La suppression progressive des nouvelles exotiques, qui avaient la fonction de faire varier autant que possible la géographie du *Décameron*, est sûrement l'une des causes de l'abandon de ce personnage central et de la nouvelle qui lui était consacrée. En renonçant à la figure-vecteur de Chichibio, Pasolini laisse de côté également la structure en trois parties du film qui s'organise maintenant autour des seuls personnages de Ciappelletto, pour le « primo tempo », et de Giotto, pour le « secondo tempo ».

« Alibech », le dernier récit du noyau oriental encore présent dans la trame, est maintenant suspendu entre la mort de Ciappelletto et l'apparition de Giotto, sans aucun raccord conducteur ni géographique. Il existe toutefois, parmi les matériaux d'archives, un document qui prouve une tentative d'intégrer cette nouvelle à l'intérieur du récit conducteur de Ciappelletto. Il s'agit d'un dialogue entre ce dernier et un autre personnage, désigné comme « le vieux » (*il vecchio*) ou simplement par le nom de l'acteur qui l'aurait interprété : Alfredo Sivoli. Les deux compagnons napolitains se rencontrent auprès d'un fossé et se reconnaissent ; « le vieux » a fait un voyage à Gafsa où il a entendu l'histoire d'Alibech qu'il raconte amusé à son ami. Le dialogue aurait donc permis que des

fragments de narration apparaissent dans le film entre une réplique et une autre à travers un procédé de mise en abîme⁸¹⁵.

Le récit de Lisabetta, qui dès le traitement avait constitué une sorte de petite série avec « Alibech » et « Gerbino », est maintenant mis en relation avec deux autres histoires d'amour illicites, qui ont comme protagonistes des personnages féminins : « Caterina » et « Peronella ». « Lisabetta » occupent la position centrale, probablement pour créer un contrepoids tragique à ces deux récits comiques et au final heureux. Deux nouvelles qui bénéficient, à ce stade du projet, d'une position stratégique perdront leur importance : la première, « Gerolamo e Salvestra » sera éliminée après le tournage⁸¹⁶ et la dernière, « Gemmata » (une des nouvelles les plus obscène du *Décameron*, comme l'explique Pasolini dans le traitement) sera déplacée en avant-dernière position.

Ce remaniement de la première version du scénario est une preuve concrète de la volonté de Pasolini de réaliser non seulement une transposition du *Décameron* mais également de se servir de ce projet cinématographique pour se consacrer à un univers qui lui était particulièrement cher : la Naples populaire. Deux nouvelles font toujours exception dans ce paysage : la nouvelle sicilienne de « Lisabetta de Messine » et l'histoire d'Alibech, située dans la ville de Capsa (l'actuelle Gafsa en Tunisie), que Pasolini tourna à Sanaa. Lors du tournage, réalisé dans les mois de septembre et octobre 1970, la première sera resituée à Naples⁸¹⁷, alors que l'épisode yéménite d'Alibech résistera jusqu'au montage⁸¹⁸. Le 26 avril 1971, Pasolini décrit les derniers remaniements qui précèdent la sortie du film :

J'ai inversé la première et la deuxième partie. Un récit (celui d'Alibech) qui était l'avant-dernier de la première partie a été déplacé et en est devenu le premier : si bien qu'il est actuellement le premier de la deuxième partie. Le film ne s'arrête plus, comme dans la relation de Mettel, avec une phrase du disciple de Giotto face à son œuvre achevée, mais il se termine avec les funérailles de Ciappelletto, le délinquant ou bandit social pris pour un saint. Mais demain je jugerai si cette nouvelle organisation peut être définitive⁸¹⁹.

⁸¹⁵ Le document est daté 1970 par l'Archivio Bonsanti : il est donc très difficile de situer avec précision cette tentative de mise en abyme à l'intérieur du processus de création du *Décameron*.

⁸¹⁶ Pasolini déclara de ne pas avoir été convaincu par le tournage de « Gerolamo e Salvestra » qu'il ne trouvait pas réussi. Il décida alors de l'éliminer du film.

⁸¹⁷ Le récit se déroulera à Naples et l'élément sicilien sera gardé grâce au personnage de Lorenzo.

⁸¹⁸ Cet épisode a été ensuite perdu.

⁸¹⁹ Notre traduction : « Ho trasformato il primo tempo in secondo tempo e il secondo in primo. Un racconto (quello di Alibech) che era il penultimo del primo tempo è stato trasportato e ne è diventato il primo : sicché ora è il primo del secondo tempo. Il film non finisce più come traspare dalla relazione di Mettel, con una

Le récit d'Alibech pendant un temps très bref, sera le premier épisode du film, mais Pasolini reviendra ensuite à son idée de départ : l'histoire de Giotto et non celle de Ciappelletto conclura le *Décameron*. Malgré l'attachement particulier du réalisateur à l'épisode d'Alibech, ce dernier ne trouvera pas sa place dans le film⁸²⁰ et Pasolini, probablement contraint de choisir entre celui-ci et « Lisabetta »⁸²¹, consentira à le supprimer à peine quelques mois avant la sortie du film. La version définitive du *Décameron*, présentée au festival de Berlin le 29 juin 1971, donne donc à voir un film entièrement napolitain.

4.2.2. NAPLES À L'ÉCRAN : UNE UTOPIE *INTRA-MUROS*

Comme nous avons pu le comprendre, au dépit de sa fragmentation narrative, le *Décameron* de Pasolini s'oriente progressivement vers une unité spatiale de plus en plus définie et significative. Si dans le recueil de Boccace chaque nouvelle dispose de son autonomie propre, lors du tournage et du montage le cinéaste travaille à créer un continuum géographique entre récits. L'agencement des nouvelles, déjà problématisé dans le traitement et dans le scénario, met en place dans le film un réseau très élaboré de correspondances géographiques sur lesquelles s'appuie la cohérence spatiale du film. Lorsque l'on analyse le décor de chaque épisode nous nous apercevons en effet que c'est dans les mêmes espaces qu'ont lieu les différentes histoires : c'est une seule et unique cité que Pasolini offre aux yeux du spectateur.

Cette cité s'appelle Naples. Plusieurs fois, les personnages utilisent l'indication topographique *qui a Napoli* (« ici, à Naples ») : la dame palermitaine prévient Andreuccio que « Naples n'est pas une ville pour sortir la nuit », Ciappelletto fait une déclaration de solidarité à ses compagnons au nom de leur commune origine napolitaine⁸²², le disciple de

frase dell'allievo di Giotto di fronte all'opera compiuta, ma finisce con i funerali di Ciappelletto, il delinquente o bandito sociale preso per santo. Ma solo domani giudicherò se tale nuova sistemazione potrà essere definitiva », in Paolo Andrea Mettel, « Atmosfera di esuberanza », *op.cit.*, p. 207.

⁸²⁰ Le *Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini* de la *Cineteca* de Bologne a consacré un dossier (« Il corpo perduto di Alibech ») à cet épisode. Ce travail propose un montage de photographies et de séquences filmées lors du tournage d'« Alibech » ; des témoignages de Beatrice Banfi, Laura Betti, Sergio Citti, Ninetto Davoli, Mario Di Biase, Nico Naldini, Enzo Ocone, Mario Tursi, Giuseppe Zigaina; et des interviews filmées et audio à Pier Paolo Pasolini réalisées en 1970.

⁸²¹ Roberto Chiesi, Lori Lepri, *Il corpo perduto di Alibech*, 2005.

⁸²² « Je suis de Naples, vous êtes de Naples, nous sommes tous frères, pour le bien et pour le mal... ».

Giotto est « venu ici à Naples pour peindre la ville (*pittare la nostra città*) ». En réalité, ce toponyme désigne un espace purement symbolique, inventé par l'imagination plastique de Pasolini. En effet, un nombre réduit de scènes – la petite rue avec la représentation de la Vierge à l'Enfant, la place Santa Chiara et la basilique homonyme – a été tournée dans le périmètre de la ville Naples. Pasolini a préféré s'orienter vers les localités des régions limitrophes qui conservaient ces caractères antiques qui auraient conféré un aspect hétérochronique à son *Décameron* : Casola, Amalfi, Ravello, Meta di Sorrento, la vieille Caserte, ainsi que le Latium (les alentours de Rome, Viterbe, Nepi, l'abbaye de Fossanova). Comme dans *Œdipe roi* et *Médée*, Pasolini est moins attentif à la reconstruction d'une époque historique qu'au repérage de ces espaces subtopiques, qui ont survécu à la modernité destructrice et grâce auxquels il peut donner forme à son eu-topie. Le Naples du *Décameron* est donc moins une étendue géographique qu'un « nom-concept » chargé de la valeur symbolique que Pasolini attribuait à la culture populaire napolitaine jusqu'au début des années soixante-dix :

Naples est restée la seule vraie grande ville dialectale. L'adéquation aux modèles du centre, aux normes imposées de haut, dans la langue et dans le comportement, est purement superficielle. Cela fait des siècles que les Napolitains s'adaptent de manière mimétique à ceux qui sont plus haut placés, mais de fait, dans la substance, ils restent identiques, ils conservent leur modèle culturel [...]. De quelle nation devraient-ils se sentir citoyens, les Napolitains ? Au moins à Naples survit quelque chose d'authentique, ce n'est qu'à Naples que le dialecte et son monde existent encore⁸²³.

À travers le *Décameron*, Pasolini donne une réalité plastique au « nom-concept » de Naples : il bâtit une cité subtopique et raconte la vie de ses habitants.

4.2.2.1. Une cité et ses habitants

Les histoires des personnages du *Décameron* se déroulent dans une ville du passé,

⁸²³ Notre traduction : « Napoli è rimasta l'unica vera grande città dialettale. L'adeguamento ai modelli del centro, a norme imposte dall'alto nella lingua e nel comportamento, è soltanto superficiale. Sono secoli che i napoletani si adattano mimeticamente a chi è sopra di loro, ma poi nella sostanza restano uguali, conservano il loro modello culturale. [...]. E di quale nazione dovrebbero sentirsi cittadini i napoletani ? Almeno a Napoli qualcosa di autentico sopravvive, solo a Napoli il dialetto e il suo mondo esistono ancora. » Interview d'Enzo Golino à Pier Paolo Pasolini, « Il Giorno », 29 dicembre 1973, in Michele Gulinucci (dir.), *Interviste corsare sulla politica e sulla vita 1955-1975*, Roma, Liberal Atlantide, coll. « Liberalibri », 1995, pp. 220-223.

avec ses marchés, ses lieux de culte et sa campagne, réinventés par l'art pasolinien de combiner des fragments géographiques. Dans ces lieux, pivots de la vie de la ville, les personnages s'observent, se reconnaissent, discutent et se séparent pour ensuite se diriger chacun vers une nouvelle aventure. Un de ces espaces est le marché au bétail qui apparaît dans les nouvelles d'« Andreuccio », de « Giotto » et de « Gemmata » :



Figure 71: Le marché au bétail dans le récit d'Andreuccio (le jour).



Figure 72: Le marché au bétail dans le récit d'Andreuccio (la nuit).



Figure 73: Le marché au bétail dans le récit de Gemmata vu par Giotto.



Figure 74: Assis sur un promontoire, Giotto regarde le mari de Gemmata e Don Gianni plus bas au marché au bétail.

Dans la mise en scène de Pasolini, le marché au bétail est contigu aux constructions que le spectateur aperçoit sur l'arrière-fond de ce dernier plan : c'est en effet un raccord voyant-vu qui met en relation le regard de Giotto, assis sur un relief rocheux et le marché de bétail devant lui, filmé en plongée. On retrouve à plusieurs moments du film ce complexe architectural :



Figure 75 : Récit de Ciappelletto



Figure 76 : Meuccio court vers la maison de sa compagne à la fin de la nouvelle.



Figure 77 : Récit d'Andreuccio (de ce promontoire la sicilienne regarde Andreuccio dans le marché au bétail).



Figure 78 : Andreuccio quelques plans plus tard dans le marché de bétail vu par la sicilienne

Dans la figure 75, après avoir tué un homme dans le même local souterrain où Andreuccio rencontrera les deux voleurs, Ciappelletto avec le cadavre chargé sur son dos, se dirige vers les deux châtelets, filmés à contre-jour, et grimpe sur une extrémité rocheuse à quelques pas du promontoire où s'assiera Giotto dans la deuxième partie du film. C'est encore ici que la jeune femme sicilienne qui se fera passer pour la sœur d'Andreuccio aperçoit pour la première fois le jeune romain qui est venu au marché au bétail de Naples (figure 78) : dans ce dernier récit, comme dans l'épisode de Giotto, plusieurs raccords voyant-vu mettent en relation le regard de l'observateur (la Sicilienne, de dos au complexe architectural) et l'observé (Andreuccio discutant au marché au bétail). Non seulement ces raccords instituent un rapport entre les différents personnages, mais ils créent une continuité entre les espaces environnants, qui se disposent ainsi dans l'imagination du spectateur comme sur une sorte de carte mentale. La présence de l'un des deux châtelets dans la nouvelle de Tingoccio et Meuccio (figure 68), à la fin du film, relie en outre les espaces de celle-ci, que nous analyseront ensuite, au marché au bétail et à son paysage, très présents dans les nouvelles d'Andreuccio, Ciappelletto et Giotto, en confirmant donc la continuité spatiale entre les récits de la première et de la deuxième partie du film.

Un autre élément du décor contribue à l'unité de lieu entre ces quatre dernières

nouvelles. Il s'agit d'une rue serrée qui se caractérise par la présence d'une *edicola*, un élément typique de l'architecture religieuse populaire italienne ; elle se constitue d'un petit autel avec une représentation religieuse et sert de lieu de culte populaire⁸²⁴. L'*edicola* qui apparaît dans le film contient une icône de la Vierge à l'enfant. Pasolini se sert de cette espace à plusieurs reprises dans le *Décameron*, en l'utilisant comme une sorte de trait d'union entre le ventre de la ville et l'espace environnant. Après sa chute dans les latrines chez la Sicilienne, Andreuccio parcourt la petite rue avant de déboucher à côté du marché au bétail, comme l'avait précédemment fait Ciappelletto avec le cadavre de sa victime sur le dos :



Figure 79 : Ciappelletto marche dans les rues de ville, le cadavre d'homme sur le dos. A droite l'autel de rue avec une icône de la Vierge à l'enfant: les bougies sont allumées.



Figure 80 : Andreuccio s'enfuit dans la nuit après être tombé dans les latrines. Sur la droite, le même autel croisé par Ciappelletto. Les bougies sont maintenant éteintes.

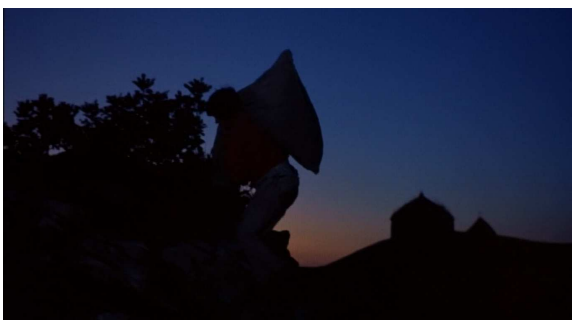


Figure 81 : Ciappelletto termine son parcours sur le promontoire du marché de bétail pour jeter le cadavre à la mer. À l'arrière-plan le complexe architectural présent dans plusieurs nouvelles.



Figure 82 : Andreuccio arrive aux alentours du marché au bétail où Ciappelletto a jeté le cadavre. À l'arrière-plan le même complexe architectural.

Cette même rue apparaît à un autre moment dans le film, pendant le cortège funèbre dans la nouvelle de Tingoccio et Meuccio :

⁸²⁴ Pour une bibliographie sur ce sujet : Gino Provitera, Gianfranca Ranisio, Enrico Giliberti, *Lo Spazio Sacro. Per un'analisi della religione popolare napoletana*, Napoli, Guida, 1978 ; Maria Rosaria Costa, *Le edicole sacre di Napoli*, Roma, Ed. Newton e Compton, 2002 ; Elena Manzo (dir.), *Edicole sacre. Percorsi napoletani tra architetture effimere*, Napoli, Clean edizioni, 2007.



Figure 83: La procession funèbre avec le corps de Tingoccio

La mise en scène de Pasolini crée une continuité ou établit une proximité entre une série de fragments géographiques qui ne sont pas forcément contiguës dans la réalité (la petite rue de l'autel et le marché au bétail), de sorte à produire un espace imaginaire unitaire qui permet de percevoir le territoire du *Décameron* comme une seule et même ville.

Deux autres espaces de cette cité inventée reviennent plusieurs fois dans le film : la basilique de Santa Chiara, avec ses formes gothiques typiques du Trecento italien, et le marché de fruits et légumes qui longe ses murs :



Figure 84: Giotto est accueilli dans la basilique de Santa Chiara



Figure 85: Le marché de fruits et légumes qui longe les murs de la basilique de Santa Chiara dans la nouvelle de Giotto.

Grâce à l'apparition de ces lieux dans les diverses nouvelles, on découvre que dans le Naples imaginaire de Pasolini, il y a une continuité, ou du moins une proximité, entre le marché au bétail, l'espace avec les deux châtelets, la basilique de Santa Chiara, le marché de fruits et légumes et le ventre de la ville où se trouvent la maison de la Sicilienne et celle de la compagne de Meuccio (figure 85) et où passe le cortège funèbre avec le corps de Tingoccio. Si dans les récits de « Ciappelletto », « Andreuccio », « Giotto », « Gemmata », « Tingoccio et Meuccio » figurent les lieux pivots du *Décameron*, les nouvelles de « Masetto », « Peronella », « Caterina » et « Lisabetta » semblent être moins inscrites dans

cette trame géographique, leur espace étant moins citadin que rural. Néanmoins, dans le récit de « Gemmata » le parcours des personnages met en relation la ville et la campagne : Don Gianni et Compar Pietro se rencontrent au marché au bétail et se dirigent ensuite vers la campagne où ce dernier réside avec sa femme Gemmata. À travers leur déplacement l'espace rural est donc relié à la ville de Naples. En outre, dans la même nouvelle, pendant la scène du banquet de noces de Zita Capresi, on rencontre Gennarino, un personnage qui apparaissait au début de la nouvelle du disciple de Giotto, quand ce dernier était surpris par un orage en pleine campagne avant d'arriver à la basilique de Santa Chiara :



Figure 86: Le disciple de Giotto, ses compagnons et Gennarino traversant la campagne, en route pour Naples.



Figure 87: Les noces de Zita Capresi dans le récit de Gemmata.



Figure 88: Gennarino dans le récit de Giotto.



Figure 89: Gennarino au banquet de noces dans le récit de Gemmata.

Parmi les personnages déjà rencontrés dans le *Décameron*, Gennarino est le seul que l'on retrouve à cette fête qui a lieu, comme nous l'apprenons dans le dialogue entre Don Gianni et Compar Pietro, loin de la ville. Le spectateur peut donc imaginer que des personnages qui habitent à la campagne comme Gennarino et Gemmata sont en quelque sorte les habitants de la Naples rurale, reliée aux activités de la ville.

Les nouvelles qui ne gravitent pas autour des lieux pivots du *Décameron* sont quand même insérées dans cette trame géographique commune par une autre stratégie. En effet, les protagonistes de ces récits apparaissent dans les autres nouvelles en faisant court-circuiter l'autonomie de chaque épisode : les nonnes de la nouvelle de Masetto

attendent Giotto devant la basilique de Santa Chiara et deux d'entre elles font les courses au marché, Lisabetta joue avec un groupe de jeunes filles de son âge au début de la nouvelle de Caterina, la famille de cette dernière se rend au marché de fruits et légumes où travaillent les maîtresses de Tingoccio et Meuccio et où Giotto les regarde :



Figure 90: Les nonnes du monastère accueillent Giotto devant la basilique de Santa Chiara.



Figure 91: Deux nonnes du monastère au marché de fruits et légumes dans la nouvelle de Giotto.



Figure 92: Lisabetta joue avec Caterina et d'autres jeunes filles dans le récit de Caterina.



Figure 93: Le marché de fruits et légumes dans la nouvelle de Tingoccio et Meuccio.



Figure 94: La famille de Caterina da Valbona au marché de fruits et légumes vue par Giotto. À l'arrière-plan, on aperçoit l'amant de Peronella.



Figure 95: Giotto-Pasolini regarde la famille de Caterina da Valbona au marché de fruits et légumes.

La présence de Lisabetta dans la nouvelle de Caterina, qui semble quasiment hasardeuse dans le film était en réalité prévue avant le tournage. On en trouve une trace dans une note de Pasolini dans un cahier daté du 22 août 1970, soit moins de dix jours avant le début du tournage :

Lisabetta et Caterina sont amies et jouent ensemble dans le jardin pendant que les frères de Lisabetta sont avec Lizio et Riccardo⁸²⁵.

La note prévoyait ensuite que les deux nouvelles se croisent pour se terminer avec la mort de Lisabetta, idée qui ne sera pas suivie dans le film, mais qui répond à ce même besoin de fondre les nouvelles en une seule vue d'ensemble sur la ville de Naples et ses habitants. La continuité que le cinéaste établit entre les différents lieux du *Décameron* crée donc des liens entre les personnages des différentes nouvelles : s'ils marchent sur le même sol, s'ils jouent ensemble, s'ils longent les mêmes murs, s'ils fréquentent les mêmes marchés et les mêmes églises, ils appartiennent tous la même ville.

Ce n'est pas simplement pour des raisons pratiques imposées par le tournage ou pour un éventuel besoin de figurants que Pasolini établit ce réseaux de relations entre les espaces du *Décameron* et les personnages des neuf histoires. Tout d'abord, le scénario prévoyait déjà des nombreux raccords géographiques et une sorte de convergence des diverses personnages dans quelques noyaux spatiaux, comme le marché de fruit et légumes dans la nouvelle de Giotto, où celui-ci observait les autres personnages « en prenant possession de la réalité⁸²⁶ ». En outre, il ne faut pas oublier un des apports les plus personnels de Pasolini à sa transposition du recueil de Boccace : la langue du film. Le réalisateur ne se limite pas à privilégier les nouvelles d'ambiance napolitaine et les paysages de la Campanie, mais les personnages, mis à part les figures étrangères dans la nouvelle de Ciappelletto, parlent tous une même langue : non l'italien, mais le dialecte napolitain. Pasolini accomplit sur un plan linguistique une opération très proche de celle qu'il effectue sur la géographie du film : il crée une homogénéité qui attribue d'emblée une identité unique aux personnages du *Décameron* et à ses espaces. La genèse du film confirme le propos de Pasolini lors de la présentation de son scénario :

Le vrai protagoniste de ce film est le « monde napolitain » : les personnages changent, alternent, se relayent, disparaissent, mais leur monde, le monde napolitain, reste toujours le même. Il s'agit donc d'un « film choral » qui a décidément refusé d'être un film à épisodes : voilà pourquoi les histoires sont nombreuses : elles sont nombreuses mais elles dessinent une seule histoire, un « carrousel » dont la continuité est d'une cohérence absolue. C'est un film sur le peuple, de peuple, mais aussi pour le peuple. Je ferai attention à ce que le récit soit toujours clair et facilement compréhensible : histoire après histoire, il doit toujours être aisément suivi ;

⁸²⁵ Notre traduction : « Lisabetta e Caterina sono amiche e giocano insieme nel giardino mentre i fratelli di Lisabetta stanno con Lizio e Riccardo », Archivio Bonsanti, 101 bis Appunti per *Il Decameron*,

⁸²⁶ Pier Paolo Pasolini, *Il Decameron, Per il cinema*, vol I, *op.cit.*, p.1383

4.2.2.2. L'utopie du désir de Pasolini

Avec la suppression d'« Alibech », la dernière nouvelle non-napolitaine, Pasolini renonce définitivement à l'orientation errante du traitement et du scénario et adopte pour son *Décameron* une orientation insulaire. Son intention semble être celle de préserver sa Naples de toute contamination extérieure, par le biais de l'unité géographique et sociale absolue du film : il ne s'agit plus d'un collage narratif de nouvelles hétérogènes, d'ambiance et contexte social différents, s'enchaînant à travers les déplacements de trois personnages conducteurs ; au contraire, Naples, qui représentait pour Pasolini la résistance extrême d'un fragment de subtopie contre la société de consommation, « destructrice » et « homogénéisante », est montrée comme une réalité absolue, dans le sens étymologique du terme : *ab-solue*, libérée de tout lien avec un extérieur qui pourrait la contaminer. Le Naples que Pasolini réinvente pour son *Décameron* n'est pas une île, ni n'est représentée comme étant protégée par une enceinte, comme souvent les utopies. C'est par la mise en scène que le cinéaste accomplit une véritable opération d'isolement. Le travail sur la géographie du film vise clairement à concentrer dans le périmètre de cette ville inventée une étrangeté spatio-temporelle qui supporte mal les contaminations extérieures. Une fois le périmètre spatial imaginaire délimité et l'isthme coupé de la réalité qui l'entoure, la cité de Naples, véritable tissu connectif du film, devient une île eu-topique à l'abri de tout élément étranger qui puisse perturber son authenticité. Son enceinte est ainsi construite : Pasolini a réalisé une véritable utopie *intra-muros*.

Nous avons là une utopie, dans l'acception littéraire de ce mot. En réfléchissant sur le domaine et les frontières de l'utopie, Bronislaw Baczko⁸²⁸ a essayé de définir ses aspects

⁸²⁷ Notre traduction : « Il reale protagonista di questo film è il “mondo napoletano” : i personaggi cambiano, si alternano, si sostituiscono, scompaiono, ma il loro mondo, il mondo napoletano, resta sempre lo stesso. Si tratta dunque di un “film corale” che si è rifiutato decisamente di essere un film a episodi : ecco perché le storie son tante : son tante ma formano una storia unica, un “carosello la cui continuità è di un'assoluta coerenza. E' un film sul popolo, di popolo, ma anche per il popolo. Sarà mia cura che il racconto sia sempre chiaro e comprensibile facilmente : storia per storia , dev'essere sempre agevolmente seguito; esso non avrà sottofondi o significati nascosti : sarà assolutamente decifrabile », « PierPaoloPasolini su “Il Decameron” : dattiloscritto » (1970), in Pier Paolo Pasolini, *Il mio cinema*, Edizioni Cineteca, 2015.

⁸²⁸ Dans son livre *Lumières de l'utopie*, Bronislaw Baczko ne se concentre pas seulement sur les utopies littéraires, mais il étudie également des formes qui se rapprochent du traité politique. Néanmoins, sa définition d'utopie s'inscrit dans ces approches, largement utilisées par la critique littéraire, qui essayent moins d'analyser une fonction ou une démarche utopique (comme le font au contraire les approches philosophiques d'Ernst Bloch et Walter Benjamin) qu'à définir les frontières d'un genre d'écriture. Dans le même sillon se situe la définition de Raymond Trousson, qui nous apparaît cependant moins dynamique que celle de Baczko : « Nous proposerons de parler d'utopie lorsque, dans le cadre d'un récit (ce qui exclut les

principaux⁸²⁹ que nous pouvons ainsi résumer : une utopie est une « idée-image » de l'altérité sociale au carrefour entre la réflexion et le rêve qui propose une vision totale d'une société « au travers du quotidien »⁸³⁰. La notion d'« idée-image » s'apparente au concept benjaminien de *Wunschbild* (« image-souhait »). En effet, dans ces deux notions, il est question d'une représentation mentale qui se fait image. Backzo, qui à la différence de Benjamin n'aborde pas la question des rêves d'une collectivité, s'intéresse en revanche à la matérialisation de l'« idée-image » dans le discours et donc aux formes que l'*ekphrasis* utopique peut assumer :

Pas d'utopie sans représentation globale, idée-image d'une société autre, opposée à la réalité sociale existante, à ses intuitions, rites, symboles dominants, à ses systèmes de valeurs, de normes, d'interdits, à ses hiérarchies, à ses rapports de domination et de propriété, à son domaine réservé au sacré, etc. Autrement dit, *il n'est pas d'utopie sans une représentation totalisante et disruptive de l'altérité sociale*⁸³¹.

Son concept d'« idée-image » fait donc dialoguer la composante démonstrative et la composante descriptive propre à l'utopie. Comme nous l'avons avancé dans le premier chapitre, en s'inspirant souvent de la parabole ou du poème allégorique, l'esthétique de Pasolini se fonde en grande partie sur des structures narratives et descriptives qui rendent visible une réflexion théorique. Dans ce sens, nous avons rapproché Pasolini des utopistes pour leur capacité d'élaborer une pensée « au chevalet » : leurs représentations matérialisent une vision du monde en transfigurant des concepts abstraits en images. Ce sont des « théories peintes », des « idées-image », ou encore, pour utiliser le langage de Pasolini, des « rêves idéologiques » exhibés dans une représentation.

L'absence d'un engagement politique explicite dans le premier volet de la *Trilogie de la vie*, ainsi que dans les deux films qui la complètent, n'est pas synonyme d'une

traités politiques), se trouve décrite une communauté (ce qui exclut la robinsonnade), organisée selon certains principes politiques, économiques, moraux, restituant la complexité de l'existence sociale (ce qui exclut l'Âge d'or et l'Arcadie), qu'elle soit présentée comme idéal à réaliser (utopie constructive) ou comme la prévision d'un enfer (l'anti-utopie moderne), qu'elle soit située dans un espace réel, imaginaire, ou encore dans le temps, qu'elle soit enfin décrite en terme d'un voyage imaginaire vraisemblable ou non », in Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part*, op.cit., p. 28.

⁸²⁹ Bronislaw Baczo, *Lumières de l'utopie*, op.cit., pp. 29-38.

⁸³⁰ « Si l'activité imageante utopique est focalisée sur les idées-images globales et totalisantes, elle se développe pourtant *au travers du quotidien*. (...) Les utopies offrent souvent un grand luxe de détails dans leurs descriptions de la vie individuelle et collective de tous les jours. (...) Les descriptions accumulées du quotidien « matérialisent » la société globale imaginée et, notamment, les principes qui la commandent. À la limite, chaque détail n'est qu'un symbole, tandis que tous les détails ne sont que des signes qui n'ont qu'un seul signifié, la représentation de la Cité Nouvelle », in Bronislaw Baczo, *Lumières de l'utopie*, op.cit., p. 31.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 30.

renonciation à une prise de position face au présent. Pasolini va dans ce même sens dans une interview à Gideon Bachmann publiée dans la revue *Filmcritica* en mars 1973 :

J'ai compris qu'il est beaucoup plus simple de faire un film idéologique qu'un film apparemment sans idéologie. Apparemment : car tout film a son idéologie, tout d'abord intrinsèque, à savoir *poétique*, et ensuite externe, c'est-à-dire l'idéologie politique, plus ou moins sous-entendue. Et il est beaucoup plus difficile de faire ce genre de film où l'idéologie est indirecte, cachée, implicite, que de faire des films à thèse, manifestement sur une idéologie. Du moins pour moi : pour moi qui ai toujours été un réalisateur idéologique, qui a, toujours, dans chaque film, affronté un problème [...] ⁸³².

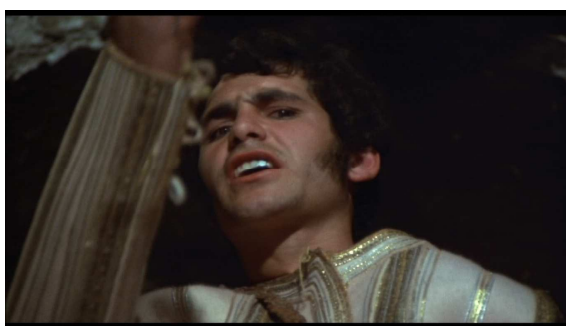
Ce qui change par rapport à ses films précédents est la stratégie représentative mise en place dans *Le Décaméron* : le cinéaste préfère laisser de côté les allégories énigmatiques pour donner à voir une représentation quotidienne, « totalisante et disruptive ». La médiation de la réflexion intellectuelle, indispensable dans un roman comme *Pétrole* et dans des films comme *Théorème*, *Porcherie*, mais aussi, malgré son registre picaresque, *Des oiseaux, petits et gros*, laisse place ici à une forme d'immédiateté et de lisibilité. Si un système allégorique est « une série de métaphores filées », à savoir, en nous inspirant de la définition de Michael Riffaterre, un « code spécial de métaphores reliées les unes aux autres ⁸³³ » par le fil de la narration, l'« idée-image » utopique donne à voir un panoramique : ce n'est pas en déchiffrant chaque élément que l'on parvient à comprendre la philosophie de l'utopiste mais dans une vue d'ensemble sur la représentation. Quel est alors le « rêve idéologique » que le film met en images ?

Le Décaméron est une utopie du désir où les corps dictent la loi. L'immédiateté de la forme choisie par Pasolini va de pair avec l'idéal d'une société « immédiate », dans le sens d'*in-mediata*, « sans médiations ». La collectivité montrée dans le *Décaméron* n'est bien entendu pas dépourvue de médiations institutionnelles, au contraire l'Église ainsi que la famille sont présentes dans la vie des personnages. Cependant, chaque nouvelle raconte

⁸³² Notre traduction : « Ho capito che fare un film ideologico è molto più facile che fare un film privo apparentemente di ideologia. Apparentemente perché in ogni film c'è la sua ideologia, prima di tutto intrinseca a se stessa, cioè poetica e poi esterna che è l'ideologia politica più o meno sottintesa. Ed è molto più difficile fare questo genere di film nei quali l'ideologia è indiretta, nascosta, implicita, che fare film a tesi, scopertamente su una ideologia. Almeno a me riesce più facile ; per me che sono stato sempre un regista ideologico, che ha, sempre, in ogni suo film, affrontato un problema [...] », in Enrico Magrelli (dir.), Con Pier Paolo Pasolini, Roma, Bulzoni, coll. « Quaderni di filmcritica », 1977, pp. 101-108.

⁸³³ Michael Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », in *Langue française*, n°3, 1969, Numéro thématique *La stylistique*, pp. 46-60. Disponible en ligne : http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1969_num_3_1_5433. (Dernière consultation le 14 août 2016)

l'histoire d'un détournement des codes moraux préconisés par ces instances : la chasteté des religieux (« Masetto » et « Gemmata »), la fidélité conjugale (« Peronella »), le respect des morts (Andreuccio), le *timor dei* (Ciappelletto), la virginité (« Caterina », « Lisabetta » et « Tingoccio et Meuccio »). Ce sont de préceptes comme tant d'autres, que Pasolini vise moins dans leur contenu que dans leur fonction médiatrice éloignant les hommes de la vie. Le cinéaste oppose en effet à une existence faite de normes inhibitrices un royaume du désir aussi innocent et joyeux qu'effronté : les personnages sont en effet prêts à mettre en péril leur vie pour poursuivre leurs passions. Un exemple emblématique est l'histoire de Lorenzo, qui paye au prix de sa propre mort son amour pour Lisabetta. Les frères de cette dernière, filmés systématiquement en contre-plongée, incarnent la verticalité du précepte moral :



Figures 96 et 97: Les frères de Lisabetta

Pasolini ne mystifie pas la subtopie en peignant un portrait débonnaire de celle-ci. En effet, comme dans toute société, les rapports de force existent et peuvent être violents voire mortels. Bien que les personnages obéissent aux lois du désir et non à celles de la morale, l'ombre du pouvoir normatif atteint leurs vies. Cette présence donne toutefois un sens encore plus plein à leur liberté : une liberté qui n'est jamais octroyée de haut mais construite avec inventivité au jour le jour par cette « tribu »⁸³⁴ subtopique. L'utopie de Pasolini ne peut pas être une cité où la vie est programmée dans ses moindres détails comme dans les utopies morales : tout en construisant une représentation qui donne à voir une altérité idéalisée au travers du quotidien, il propose non une idée-image d'ordre, mais un rêve imagé dans lequel s'entremêlent le désir des corps, la résistance aux pouvoirs et la spontanéité brutale et absolue de la subtopie.

L'utopie du désir du *Décameron* napolitain, met en scène, pour reprendre l'expression de Pasolini, « un rêve idéologique de palingenèse », à savoir la

⁸³⁴ Expression de Pasolini, in Pier Paolo Pasolini, « La Napoletanità », in *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., p.230.

« reconstitution d'une qualité de vie originaire »⁸³⁵. Le cinéaste rejoint ainsi la vision de la jouissance comme « vengeance » contre la civilisation, élaborée par Adorno et Horkheimer dans la *Dialectique de la Raison* :

Tout plaisir est social, qu'il s'agisse d'affects non sublimés ou d'autres, sublimés. Il a ses origines dans l'aliénation. Même là où la jouissance ignore l'interdit qu'elle transgresse, elle a toujours pour origine la civilisation, l'ordre stable dont elle aspire à se libérer, pour retourner à la nature contre laquelle cet ordre la protège. Les hommes n'éprouvent la magie de la jouissance que dans le rêve qui, les libérant de la contrainte du travail, des liens de l'individu à une fonction sociale déterminée et finalement à un moi, les ramène dans une préhistoire sans domination et sans discipline. Le penser à son origine dans le mouvement de libération de cette nature terrible, qui fut finalement entièrement asservie. La jouissance est pour ainsi dire sa vengeance. C'est dans le plaisir que les hommes se libèrent de toute pensée et s'évadent de la civilisation⁸³⁶.

Selon Pasolini aussi, à travers la jouissance des corps, célébrée dans la *Trilogie de la vie*, les personnages réalisent l'utopie d'une communion avec la nature, interrompue par la civilisation ou, pour le dire dans son langage, par le commencement de l'Histoire⁸³⁷. Leur sexualité renverse le rapport au plaisir typique du monde capitaliste. Pour reprendre l'analyse de Fabio Vighi, qui met en regard Pasolini et Adorno, pour l'un comme pour l'autre, « la société du capitalisme tardif et de l'industrie culturelle [...] reproduit le principe de plaisir en formes collectivement aliénées, en violentant le corps social par l'instrumentalisation de corporéité⁸³⁸ ». En donnant à voir un monde autre, où la jouissance n'est pas asservissement mais au contraire geste contestataire contre le pouvoir, Pasolini, en parfait utopiste, s'adresse donc à son temps.

Si le Naples du *Décameron* est un monde anhistorique et protégé, à l'abri de ces logiques qui pourraient le remettre en question, la représentation qui l'exhibe n'est pas pour autant statique et réactionnaire. Ce rêve du désir subtopique est en effet montré à travers les yeux d'un voyageur. Ce dispositif inscrit l'eu-topie napolitaine moins dans un

⁸³⁵ Pier Paolo Pasolini, « I sogni ideologici », *Saggi sulla politica e sulla società*, *op.cit.*, p. 223.

⁸³⁶ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialectique de la raison*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, p. 114.

⁸³⁷ Pier Paolo Pasolini, « I sogni ideologici », *op.cit.*, p. 223.

⁸³⁸ Notre traduction : « La società del tardo capitalismo e dell'industria culturale, secondo Adorno, riproduce il principio del piacere in forme collettivamente alienate, violentando il corpo sociale attraverso la strumentalizzazione del corporale », in Fabio Vighi, « Pasolini con Adorno. Fascismo rivisitato », *op.cit.*, p. 135.

passé inexistant que dans un horizon à conquérir. Le désir, avant de s'immobiliser dans la représentation d'un lieu idéal, est recherche et mouvement.

4.2.2.3. Paradis perdus et utopie : l'égression de Ciappelletto et l'ad-gression de Giotto-Pasolini

Dans le *Décameron*, l'idée-image utopique est montrée à travers le regard d'une figure nomade qui met en abîme le déplacement imaginaire de son auteur. Giotto-Pasolini⁸³⁹ est l'utopiste-voyageur qui s'immerge dans la réalité subtopique de Naples pour la découvrir et la représenter, afin que son altérité obscène accède à l'univers imaginaire du spectateur. Le dispositif utopique est donc complet : il y a d'un côté la représentation d'une eu-topie du désir et, de l'autre, un voyageur qui incarne le décentrement utopique. C'est à travers cette mise à distance engendrée par l'exploration imaginaire d'un monde antithétique au présent que, comme nous l'avons montré, l'utopiste s'attaque à son temps. En se servant de la cité-concept de Naples, Pasolini dénonce en effet l'irréalité bourgeoise italienne, comme il le déclare dans une interview : « J'ai choisi Naples contre toute la saloperie néocapitaliste et télévisuelle de l'Italie » (« *la stronza Italia neocapitalista e televisiva* »)⁸⁴⁰. L'anti-monde subtopique napolitain, corporel, antique, inassimilable, se dresse ainsi contre la vacuité du présent de l'utopiste-cinéaste. Giotto-Pasolini est donc le vecteur de cet aller-retour entre l'utopie et le présent. Toutefois, si dans le *secondo tempo* du *Décameron* l'univers napolitain est la destination de l'ad-gression du découvreur, le *primo tempo* montre cette utopie *intra-muros* à travers une autre perspective : l'égression d'un exilé, Ciappelletto. L'utopie pasolinienne explore ainsi sa tension entre Hestia et Hermès, le cercle rassurant du foyer et les lignes de fuite du voyage.

Le protagoniste du premier récit conducteur, envoyé dans une ville germanique par Messer Musciatto, est loin de l'*oikos* napolitain. Dans la scène où il est assis à table avec ses compatriotes, avant de chanter à trois voix la chanson populaire napolitaine « Fenesta ca lucive », déjà présente dans *Accattone*, il se laisse aller à une phrase nostalgique :

⁸³⁹ Nous préférons parler ici de « Giotto-Pasolini », en sachant que la transformation du personnage de Giotto en « un disciple de Giotto » est une conséquence de l'entrée de Pasolini sur la scène du *Décameron*.

⁸⁴⁰ Notre traduction : « «Ho scelto Napoli contro tutta la stronza Italia neocapitalistica e televisiva », in Laura Betti, *Le regole di un'illusione*, op.cit., p. 256.

Ciappelletto sait qu'il ne fera plus retour à sa ville natale parce qu'une vision prémonitoire le lui a prédit dès son arrivée en terre étrangère : il a vu défiler devant ses yeux un paysage nordique, avec des corps allongés sur l'herbe, des crânes, un cadavre, une figure féminine qui tend énigmatiquement une longue pelle avec un crâne.



Figure 98 : La vision funèbre de Ciappelletto



Figure 99 : La figure féminine qui conclut la vision de Ciappelletto

Par ces images, notamment par cette figure de reine énigmatique, allégorie de la mort, Ciappelletto comprend qu'il est destiné à perdre la vie loin de Naples.

Ces présages funèbres voilent alors l'image insouciant de l'utopie napolitaine avec l'ombre d'une perte irrémédiable. Ceci est d'autant plus parlant que la réplique sur Naples de Ciappelletto, ainsi que sa vision, sont des apports personnels de Pasolini au *Décameron* de Boccace où, selon les différentes interprétations⁸⁴², cette figure était moins nostalgique que sacrilège ou cynique. Par cette nuance du personnage, Pasolini met l'eu-topie napolitaine au centre du seul récit étranger de son film, mais il la thématise en tant qu'absence. La problématique de l'*oikos* perdu hante donc son utopie *intra-muros*. La séparation de la terre natale fait écho à la profanation de l'image maternelle que Ciappelletto évoque dans sa dernière phrase avant de mourir :

Quand j'étais enfant, j'ai blasphémé contre ma mère, ma mère qui m'a porté dans son ventre pendant neuf mois, jour et nuit, pendant neuf mois elle m'a porté dans son ventre.

⁸⁴¹ « Napule, napule mia, soltanto chi te perde te vuo' bene ».

⁸⁴² Pour une analyse philologique et sémantique de la nouvelle de Ciappelletto dans *Le Décaméron* de Boccace, voir l'étude exhaustive de Alfonso d'Agostino : Giovanni Boccaccio, *La novella di Ser Cepparello. Decameron, I,1*, Revisione filologica, introduzione e note di Alfonso D'Agostino, Milano, Edizioni universitarie di lettere, economia, diritto, coll. « Biblioteca di filologia e linguistica romanze », 2010.

Cette réplique, inspirée cette fois de Boccace, assume une coloration différente dans le contexte de nostalgie funèbre que Pasolini construit autour de ce personnage. De surcroît, le Ciappelletto pasolinien est interprété par Franco Citti, qui avait prêté son visage à une autre figure de l'exil du cinéma pasolinien : Œdipe. La terre natale et la mère sont deux figures régressives qui projettent la Naples de Ciappelletto dans le temps de l'origine, si indéfiniment proche de la mort qui l'attend.

On se demande si cette ombre funèbre, qui envoûte la ville de Naples au moment même où Pasolini lui consacre une représentation utopique grandiose, ne serait pas une anticipation de la disparition imminente qui menace à ses yeux la subtopie. L'utopie napolitaine contiendrait le présage de sa propre fin et toute possible ad-gression serait réduite à une égression sans espoir. Tel aurait peut-être été le sens du film si Pasolini avait gardé l'inversion provisoire des deux *tempi* : *Le Décaméron* se serait terminé avec l'image des dépouilles de Ciappelletto, allongé comme dans *La lamentation sur le Christ mort* d'Andrea Mantegna, en montrant l'une des dernières icônes sacrées d'un monde désormais disparu. Du moment où le réalisateur choisit, au contraire, de faire commencer le film par le récit de Ciappelletto et de le terminer par celui de Giotto, la figure du découvreur prend le relais de celle de l'exilé. Le paradis perdu du bandit saint devient l'eu-topie du peintre-cinéaste. *Le Décaméron* montre alors la subtopie napolitaine moins comme une réalité dépassée que comme un horizon critique à s'approprier pour l'avenir. Le « paradoxe temporel » pasolinien, dont parle Hervé Joubert-Laurencin, opère encore une fois pour montrer le passé comme une perspective du présent amnésique de la société contemporaine. L'éden se projette alors à l'horizon et se métamorphose en utopie.

Le récit de Giotto-Pasolini reprend des éléments symboliques du récit de Ciappelletto et les resitue dans un contexte lumineux et vital. La vision mortifère du *primo tempo* laisse place à un rêve de l'au-delà que Pasolini décrit ainsi dans le scénario :

Giotto rêve l'Univers après la fin du monde, c'est un Univers petit [...]. Mais, aussi petit qu'il puisse être, cet Univers est immense, parce qu'au milieu, dans un ovale de lumière entouré de visages d'Anges éblouissants, il y a Dieu notre Seigneur. Le Ciel est clairement séparé de l'Enfer : car l'Univers de Giotto est clairement séparé entre le Bien et le Mal [...]. Cette vision est grandiose ; jamais dans tout le film on n'a vu chose pareille : il y a de quoi rester bouche bée, face à la grandeur, à la beauté, à la vérité⁸⁴³.

⁸⁴³ Notre traduction : « Giotto sogna l'Universo dopo la fine del mondo, è un universo piccolo [...]. Ma per quanto piccolo, tale Universo è immenso, perché comprende al centro in un ovale di luce circondato da facce di Angeli abbaglianti, il Signore Iddio. Il Cielo è nettamente diviso dall'Inferno : perché l'Universo di Giotto è nettamente diviso tra il Bene e il Male [...]. La visione è grandiosa ; mai in tutto il film si è visto niente di

Le visage de Dieu contenu dans « l'ovale de lumière » que Pasolini imagine dans le scénario en pensant au *Jugement dernier* de la Chapelle des Scrovegni sera remplacé dans le film par une Vierge à l'enfant, interprétée par Silvana Mangano, une des mères de la filmographie pasolinienne (Lucia dans *Théorème*, Assurdina dans *La terre vue de la lune* et, surtout, la mère d'Œdipe dans *Œdipe roi*) :



Figure 100: La vision de Giotto-Pasolini dans le *Décaméron* qui reprend le *Jugement dernier* de la Cappella degli Scrovegni.



Figure 101: Plan rapproché du visage de la Vierge dans l'ovale en or de la vision de Giotto-Pasolini.

Le thème de la mère et du fils, évoqué dans la confession de Ciappelletto, est mis en abîme non seulement dans la vision de Giotto, mais également dans la représentation de la Vierge à l'Enfant de l'*edicola* sacrée que l'on a souvent aperçue dans *Le Décaméron*, constitue une sorte de métaphore de l'*oikos* domestique et, par extension, de la ville natale. Par la représentation de cette figure rédemptrice féminine qui trône au centre de la « fresque vivante » et de la Jérusalem céleste, le récit de Giotto-Pasolini projette les motifs régressifs du récit de Ciappelletto – la mère, l'*Heimat* – dans l'espace de l'au-delà, qui est pour le personnage de Giotto l'horizon ultime de la vie humaine. Ainsi cette mère assume la fonction que la vision de Dieu qui conclut le *Paradis* a chez Dante : l'accession au point ultime de la quête utopique.

L'interprétation qu'Ernest Fortin donne du dernier volet de la *Divine Comédie*⁸⁴⁴ peut valoir également pour la vision du *Jugement dernier* de Giotto dans *Le Décaméron*, notamment si on le met en rapport avec l'usage métaphorique de l'eschatologie chrétienne auquel les œuvres de Pasolini nous ont habitués. Si pour Fortin l'analogie médiévale peut être mise en rapport avec l'utopie des modernes, la « vision de l'au-delà » du personnage de Giotto est une anticipation d'un avenir de justice qu'il projette après la fin des temps selon la vision du monde de son époque. Il y a donc là une dissociation entre le regard du

simile : c'è da restare a bocca aperta, davanti alla grandezza, alla bellezza, alla verità », in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol.I, *op.cit.*, pp. 1393-1394.

⁸⁴⁴ Voir notre thèse : 1.1.2.2.

disciple de Giotto et celui de Pasolini : l'utopie du cinéaste ne consiste pas en une rédemption du mal, mais en une libération des corps de l'idée de mal, comme dans la dernière nouvelle du *Décameron*. Ce récit, qui répond d'une certaine manière à la vision de Giotto, se conclut avec le cri de joie de Meuccio qui vient d'apprendre, par le fantôme de Tingoccio revenu de l'au-delà, que le « péché de luxure » qui l'effrayait tant n'est pas du tout pris en compte dans le jugement des âmes au paradis : « Ce n'est pas péché ! Ce n'est pas péché ! », s'écrit-il en courant chez sa maîtresse, enfin libéré de toute culpabilité et crainte. La mise en abîme de l'au-delà de Giotto dans le récit qui lui est consacré peut ainsi être lue comme une métaphore de l'utopie, toute terrestre, de Pasolini.

De la même manière que le royaume après la mort de Giotto est hanté par le spectre de l'enfer, l'utopie du désir pasolinienne porte les marques de son caractère éphémère : le long *memento mori* du récit de Ciappelletto, la mélancolie du personnage de Giotto-Pasolini⁸⁴⁵, mais également la fresque qui apparaît sur l'abside de la basilique de Santa Chiara à la fin du film. En effet, Pasolini choisit de reproduire ici deux scènes qui se trouvent dans le transept de droite de la basilique inférieure d'Assise, peintes par des élèves de Giotto : il s'agit de deux miracles posthumes de Saint François dans lesquelles, respectivement, il empêche la mort d'une petite fille tombée d'un palais et il ressuscite un enfant mort dans l'écroulement d'une maison. Dans la basilique d'Assise, ce dernier miracle est représenté en séparant le moment de la mort de l'enfant de celui de la résurrection. Pasolini choisit ce premier moment et laisse la troisième case de sa fresque vide :

⁸⁴⁵ Voir notre thèse : 3.4.2.



Figure 102 : La fresque inachevée de Giotto-Pasolini. Sur la gauche

Le cinéaste a certes privilégié ces représentations par cohérence avec le thème du disciple de Giotto, mais parmi les possibilités offertes par les fresques de l'école giottesque de la basilique d'Assise, son choix tombe sur deux scènes dans lesquelles s'enchevêtrent les représentations de la mère et de l'enfant, de la demeure qui s'écroule, de la mort et de la résurrection. Cette énième mise en abîme de l'effondrement de l'*oikos* et de la mort de l'enfance (que l'on retrouvera dans *Salò*) jette la dernière ombre sur l'utopie du désir pasolinienne : suspendue entre la vie et la mort, entre l'égression et l'ad-gression, la subtopie napolitaine et ses corps sont bien un contre-espace de liberté dans l'irréalité des années soixante-dix, mais ils brillent peut-être de leurs derniers reflets. La représentation utopique les projette à l'écran pour offrir une perspective rédemptrice à son temps. Mais il y a quelque chose qui perturbe l'authenticité joyeuse de la cité du *Décameron*, comme si toute eu-topie était en dernier ressort aspirée par l'*ou-topos* sur lequel elle est bâtie. Le troisième cadre vide de la fresque de Giotto-Pasolini ainsi que sa dernière phrase (« Pourquoi réaliser une œuvre quand il est aussi beau de l'imaginer seulement ? ») ne feraient-ils pas signe vers ce lieu sans étendue qui rend possible le mirage de l'utopie ? Vers le fond de rêve impalpable dont l'œuvre provient et auquel elle revient sans cesse ? Mouvement sans stase, ou-topie sans eu-topie, désir du désir.

4.3. CRISES DE L'ENCEINTE UTOPIQUE : LES MURS DE SANAA ET LE PROFIL D'ORTE

Cette enceinte protégée que Pasolini construit autour de son Naples par le choix même de ces fragments de réalité qui, assemblés, donnent à voir son utopie du désir, se matérialise et devient un véritable objet esthétique dans son documentaire *Les murs de Sanaa*. Tournée en octobre 1970 au Yémen, pendant la réalisation de l'épisode de Alibech, qui sera exclu du *Décameron*, ce film ne sera monté qu'en 1974 à l'occasion de l'avant-première italienne des *Mille et une nuits*. Une courte séquence sur Sanaa figure également dans *La forme de la ville*, un numéro télévisuel que la RAI confie à Pasolini et diffuse le 7 février 1974. Le format de l'émission « Io et... » (« Moi et... ») prévoyait que dans chaque épisode une personnalité connue développe un sujet qui lui tenait à cœur. Pasolini choisit le thème de la silhouette d'une ville en s'appuyant sur le cas d'Orte, une ancienne ville de la région du Latium. Ce projet et *Les murs de Sanaa* sont symbiotiques. En effet non seulement des images de Sana se retrouvent dans *La forme de la ville*, mais un extrait sur Orte intégrera le documentaire yéménite. Dans ces deux espaces filmiques, Pasolini fait de l'enceinte utopique le nœud problématique central de son questionnement sur le rapport fragile que l'eu-topie entretient avec l'ou-topie. Si, dans le corpus pasolinien, l'idée d'une Cité-Utopie ne figure explicitement que dans les traitements pour *Porno-Théo-Kolossal*, il est évident que les villes de Sanaa et Orte cristallisent un des noyaux centraux de sa réflexion : le périmètre de l'idéalité. En effet, l'attention de Pasolini se focalise, dans un cas comme dans l'autre, sur la frontière qui sépare ces villes de l'espace environnant. Les murs de Sanaa, la silhouette d'Orte, constituent des espaces liminaires extrêmement fragiles qui matérialisent la condition de possibilité d'un espace autonome et pur.

Dès 1968, Pasolini avait pensé réaliser un documentaire dans la région de Sana dans le nord du Yémen, un pays qu'il ne connaissait pas encore mais qui représentait à ses yeux un exemple de survivance du Moyen Âge dans l'univers néocapitaliste :

Je ne suis jamais allé au Yémen : mon documentaire constitue donc une découverte. La caméra viendrait coïncider avec mon œil. Mis à part un problème d'ordre général (le Moyen Âge resté intact au seuil du néocapitalisme), je n'ai pas des problèmes à me poser en amont. Tout est ouvert et confié aux hasards du voyage [...]. Le problème [...] du Yémen [...] est tout à comprendre et à structurer. Le documentaire, d'un essai, devient un « journal intime », ouvert sur les occasions et sur les apparitions⁸⁴⁶.

⁸⁴⁶ Notre traduction. Walter Siti, Franco Zabagli, « Note e notizie sui testi », Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol.II, *op.cit.*, p. 3174.

Depuis ce premier projet, par l'inscription de la forme documentaire dans le dispositif du récit de voyage, l'espace à découvrir apparaît comme l'objet d'une ad-gression, immortalisé par une « caméra-stylo » qui se propose d'enregistrer les découvertes du voyage à la manière d'un journal intime. L'espace de survivance de l'utopie est ainsi dynamisé par ce regard qui le met au cœur de l'aller-retour utopique, selon une modalité qui caractérise, comme nous le savons, les *Appunti* cinématographiques de Pasolini.

Deux ans plus tard, au Yémen pour le tournage du *Décaméron*, Pasolini partira filmer Sanaa un dimanche, avec quelques restes de pellicule. Cette géographie unique, qui sera finalement coupée au montage du premier volet de la *Trilogie de la vie*, s'ouvre alors un espace propre dans la filmographie pasolinienne, avant de figurer dans les *Mille et une nuit*. La ville de Sanaa est un hapax dans le cinéma de Pasolini : pour la première fois, un décor inscrit pour sa conformation spatiale et son potentiel symbolique dans un projet en cours de finalisation, est ensuite repris dans un projet autonome qui lui est entièrement consacré. Si plusieurs *Appunti* naissent comme des repérages géographiques pour un film à faire, le documentaire sur Sanaa est le seul à jaillir du tournage d'une œuvre. Cet espace symbolique délaisse donc définitivement son statut de décor pour trouver une place singulière dans les géographies symboliques de Pasolini. Il deviendra l'espace subtopique par excellence.

Sanaa est un chef-d'œuvre du temps, quasiment inchangé depuis le Moyen Âge. Son centre antique apparaît au spectateur en une vingtaine de panoramiques, plus au moins brefs, entrecoupés par des plans fixes et quelques mouvements de caméra plus réduits. La voix de Pasolini, qui accompagne ces images, commente :

[...] La vieille ville, à l'intérieur du mur d'enceinte, est encore complètement intacte. Sanaa est une vraie, grande, ville médiévale [...], restée toute entière exactement comme elle l'était il y a de nombreux siècles. Un cas peut-être unique au monde désormais [...]. N'ayant subi aucune contamination avec aucun monde différent, et encore moins avec le monde moderne, radicalement différent, sa beauté a une forme de perfection surréaliste, quasiment excessive et exaltante⁸⁴⁷.

Sanaa est un exemple typique de ces espaces insulaires, *intra-muros*, que dans les années soixante-dix, Pasolini recherche dans un ailleurs de plus en plus éloigné. Sa condition géographique, à savoir son isolement dans l'espace, produit cette rupture absolue dans le temps qui fait d'elle une parfaite hétérotopie. L'identité linguistique, autre élément clef de

⁸⁴⁷ Pier Paolo Pasolini, *Le mura di Sana'a. Documentario in forma di appello all'Unesco, Per il cinema*, vol.II, *op.cit.*, p. 2108.

la subtopie pasolinienne, n'est pas mise en scène dans le film. En revanche, la voix du peuple yéménite, et par là cette volonté « encore inexprimée⁸⁴⁸ » que Pasolini lui attribue, figure métaphoriquement à travers le chant traditionnel accompagné de percussions qui résonne pendant que défilent les images de la vieille ville. Sanaa pourrait donc être l'utopie réalisée qui matérialise la fantasmagorie subtopique pasolinienne.

Toutefois, la récente victoire des républicains contre les monarchistes a entraîné une révolution socialiste, soutenue par Nasser et ensuite par la Chine. Pasolini voit dans ces événements l'ouverture de Sanaa à « cette histoire » qui s'était arrêtée depuis le Moyen Âge⁸⁴⁹. La ville a subi cette modernisation par la modification de sa structure, à savoir par la construction de routes et, surtout, par la destruction de ces murs qui en faisaient un espace parfaitement insulaire au milieu du désert. Les routes, installées par le gouvernement chinois, figurent dès le début du documentaire comme le symbole d'une modernité linéaire qui traverse sans s'arrêter les espaces subtopiques.



Figure 103 : La route construite par le gouvernement chinois qui relie la Mer Rouge et la vallée au cœur du Yémen et où se trouve la ville de Sanaa



Figure 104 : Les enfants qui répartissent des cailloux sur la route en construction

Les routes apparaissent au cinéaste comme la matérialisation d'une volonté autre qui s'abat sur le Yémen et en particulier sur Sanaa, d'en haut, comme une fatalité inéluctable. Bien que le peuple adhère à ce « désir de modernité et de progrès⁸⁵⁰ », comme le montrent les enfants qui travaillent à la construction de cette route, aux yeux de Pasolini, il s'agit d'un sentiment qui a été importé dans le pays de l'extérieur. Le cinéaste consacre ensuite plusieurs plans aux chaussures que portent aux pieds des jeunes habitants de Sanaa.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 2110.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 2107.

⁸⁵⁰ *Ibid.*



Figure 105 : Gros plans sur les chaussures modernes des habitants de Sanaa

L'insistance de la caméra met en relation ces biens de consommation avec les autres signes matériels qui symbolisent dans le film la modernisation imposée d'en haut à Sanaa. Ainsi, « les voies du futur⁸⁵¹ », ouvertes par les infrastructures construites par la République Populaire Chinoise, et ensuite par la pénétration de la société de consommation, préfigurent l'échec d'une marche vers l'avenir qui avance avec des moyens qui ne sont pas les siens. En effet, cette envie de futur, loin de mettre en place une dialectique entre passé et avenir, écrase l'espace subtopique qui, en y adhérant, se dirige progressivement vers la perte de son identité. La destruction des murs de Sanaa en est le premier et plus évident signe. À leur place, Pasolini filme la porte qui s'ouvre sur les lieux où jadis surgissait l'enceinte protectrice qui assurait la permanence dans le temps de Sanaa. Cette entrée devient alors la matérialisation d'une ouverture au monde qui n'est de fait qu'amnésie de sa propre histoire.

Face à cette dégradation du Yémen, Pasolini s'engage à la première personne dans la protection de Sanaa. Il se crée ainsi une circularité entre la dédicace de la première image du documentaire et l'appel à l'Unesco qui le conclut. Le générique du début défilait en effet sur les images d'un homme qui chassait à l'aide d'un fouet les oiseaux du champ qu'il devait protéger. C'est à cet épouvantail humain que Pasolini dédie son documentaire.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 2108.



Figure 106 : Derrière la dédicace, un épouvantail humain .

Dans cette figure, qui avec ses outils rudimentaires, défend sa terre d'une menace venant d'en haut, on aperçoit le symbole de la protection désespérée que Pasolini invoque pour la ville de Sanaa, qui se concrétise dans l'appel à l'Unesco à la fin du film. Cette double sémantique de la protection, la première métaphorique, la deuxième politique, vient ainsi inscrire la subtopie dans un périmètre d'alerte sur lequel ne peut veiller qu'une institution étrangère au peuple yéménite, étrangère comme ce développement qui risque de détruire la ville de Sanaa. Ici réside le paradoxe de cette demande d'intervention qui dénonce les effets d'une modernité imposée par le haut, mais qui reconnaît en une volonté supérieure aux habitants de Sanaa la seule possibilité de sauver leur ville.

Cette circularité structurale est doublée par un autre type de circularité. L'appel à l'Unesco accompagne en effet une série de panoramiques sur les restes des murs de la capitale yéménite. Par le geste de la caméra qui « tourne autour » de la ville, le cinéaste recrée symboliquement l'enceinte détruite en dessinant ce périmètre circulaire qui est la figure spatiale de tout *oikos*. Ce geste met également en abyme le rôle que le cinéma assume dans *Les murs de Sanaa*. L'art de l'image en mouvement, par sa capacité à immortaliser le temps présent, devient au contraire un art de la fixité, qui arrête le temps et le confine dans un périmètre clos pour le défendre des ravages de l'Histoire. Dans cet *Appunto* le cinéma joue donc à plusieurs niveaux le rôle d'édifier des enceintes protectrices à un espace en danger.

Si le Naples du *Décameron* incarnait l'utopie du désir pasolinienne à travers la mise en scène fictionnelle d'un espace unitaire et autonome, dans *Les murs de Sanaa*, Pasolini sort de son *Wunschbild* et questionne le périmètre de ces fragments de réalité purs qu'il avait cousus ensemble dans son film utopique. Il choisit en effet comme objet central de son documentaire non la perfection de l'ancienne ville de Sanaa, mais ses murs

irréremédiablement détruits. Ainsi, le geste cinématographique qui permettait aux fragments subtopiques de revivre dans un monde imaginaire en les isolant du reste de l'étendue terrestre, est dénoncé dans tout son artifice. Le cinéma comme machine productrice d'illusions hétérotopiques abdique ce rôle et se fait désespéré art de l'éveil qui construit des enceintes faites d'images autour des survivances d'un monde fini.

Le périmètre d'une ville, condition de possibilité de tout espace utopique, est au cœur également du dispositif de *La forme de la ville*. Au début de l'épisode, le spectateur voit Pasolini qui regarde dans une caméra pendant qu'il parle avec Ninetto Davoli, auquel il adresse son discours pour éviter de parler directement au public abstrait et impersonnel de la télévision. Le sujet qu'il filme et qu'il décrit est la silhouette d'Orte. Perchée sur un promontoire, cette ville caractéristique de l'Italie centrale gardait encore, en 1974 sa forme antique, à l'exception de plusieurs immeubles de récente construction que Pasolini désigne comme les responsables de la déformation du « profil parfait » de la ville. Grâce au montage, le spectateur a accès aux images filmées par le cinéaste, qui apparaissent en plein écran, mais aussi aux images qui le montrent en train de filmer et de commenter ses propres gestes (« si je bouge cet engin... », « si je fais un panoramique... »). Il se crée ainsi une dialectique entre la création d'images et les images elles-mêmes. Pasolini oppose deux différents cadrages de la ville, dont le second est obtenu en élargissant le champ de vision.



Figure 107: Le « profil » idéal de la ville d'Orte



Figure 108: Le « profil » réel de la ville d'Orte

Après avoir mis en regard ces deux différentes silhouettes de la ville d'Orte, Pasolini thématise un problème esthétique qui l'a hanté pendant ses recherches de cinéaste :

[...] Je parle avec toi qui m'as suivi pendant tout mon travail et qui m'as souvent vu en train de me débattre avec ce problème. Souvent nous sommes allées tourner en dehors de l'Italie, au Maroc, en Perse, en Erythrée, et souvent j'ai eu le problème de tourner une scène dans laquelle on voyait une ville dans sa totalité, dans son entièreté. Et combien de fois tu m'as vu souffrir,

devenir dingue, blasphémer, parce que ce dessin, cette pureté absolue de la forme de la ville était abîmé par quelque chose de moderne, par des corps étrangers qui n'avaient pas de rapport avec cette forme de la ville, avec ce profil de la ville que j'avais choisi⁸⁵².

En mettant en relation sa quête de formes absolues avec la possibilité de la caméra d'exclure du champ de vision les impuretés, montrées au début du documentaire, Pasolini met en abyme la stratégie de création d'images qu'il avait adoptée dans ses films sur l'antique, notamment la *Trilogie de la Vie*.

Par cette réflexion métadiscursive, le cadrage est questionné et montré comme principal outil de création des illusions hétérochroniques du cinéma pasolinien. À travers ses explications à Ninetto, cette composante essentielle du langage cinématographique se révèle en effet comme la transposition sur un plan technique de la recherche d'enceintes protectrices qui hante son esthétique. À tous les niveaux, du cadrage d'un plan au film lui-même, le cinéma de Pasolini cherche à dessiner sans cesse des enceintes autour de détails réchappés du passé, autour de corps hétérochroniques, autour d'espaces survécus à l'Histoire du développement. Dans un monde qui s'élargit chaque jour davantage, Pasolini suit le mouvement inverse et, par l'objectif cinématographique restreint le champ de vision sur des géographies toujours plus limitées pour les insérer à l'intérieur d'une enceinte qui coïncide avec l'espace du plan ou, à une plus grande échelle, avec l'espace entier du film.

Cette stratégie esthétique qui consiste à isoler des fragments de subtopie – dont Pasolini s'est servi, comme nous l'avons montré, dans le *Décameron* ainsi que dans les autres volets de la *Trilogie de la Vie* – était une tentative désespérée de les confier à la mémoire de la pellicule pour les conserver mais aussi une manière pour bâtir au sein de l'étendue-monde son propre monde : son utopie. Sa présence physique dans les deux *Appunti* sur Sanaa et Orte constitue une réponse à l'opération qui l'avait vu comme *corps à l'œuvre* dans la *Trilogie de la Vie*. Son rêve d'immersion dans la subtopie est remplacé en effet par une posture qui contemple ces espaces de l'extérieur, non plus comme une totalité mais comme des lambeaux déchirés dispersés dans l'Irréalité, à considérer un par un, dans leur individualité, et à dénoncer comme des espaces en danger. Du moment où la figure de l'auteur-acteur dans la *Trilogie de la Vie* laisse place à cette nouvelle mise en scène de soi, qui le veut voix dans *Sanaa* et corps de cinéaste dans *Orte*, sans pourtant se confondre avec l'espace subtopique, l'illusion d'appartenance à son utopie du désir se brise. L'ad-gression de Pasolini-Giotto, toute dirigée vers l'eu-topie de Naples, prend la forme d'une errance,

⁸⁵² Notre traduction des mots de Pasolini, in Paolo Brunatto, « La forma della città », dans la rubrique « Io e... », Anna Zanoli (dir.), Produzione Rai Radiotelevisione italiana, 7 février 1974.

d'abord à Sana, puis à Orte, parmi les bribes de la subtopie dénoncé comme espaces en péril.



Figure 109: Pasolini dans *La forme de la ville* en train de marcher sur un sentier caillouteux qui amène à Orte, professant l'importance de défendre comme si elles étaient des œuvres d'art toutes les manifestations anonymes d'un passé populaire.

Ce changement de dispositif n'est pas qu'un simple glissement du contexte d'un esthétique fictionnelle à celui des formes documentaires. Il laisse en effet présager, comme nous le verrons, son abjuration de la *Trilogie de la Vie*. Par ce questionnement sur l'enceinte utopique comme espace de crise, par la suspension de la marche conçue comme ad-gression, l'utopie pasolinienne se teinte de l'ombre sombre de la dystopie, désormais inséparable de ses représentations du lieu où vivre.

4.4. LES CITÉS-UTOPIE DANS *PORNO-THÉO-KOLOSSAL* : LA PARABOLE UTOPIQUE

Dans *Porno-Théo-Kolossal*, la matrice utopique de l'art pasolinien se matérialise enfin en représentations spatiales que le cinéaste lui-même nomme de *Città-Utopia* (« Cités-Utopie »). Il est impossible d'attribuer une date précise à ce projet inachevé. En effet, comme nous l'avons vu, imaginé dès 1967, il sera ensuite repris dans le traitement *Le cinéma* de 1973. C'est ici que figurent pour la première fois les Cités-Utopie, absentes

auparavant. Le projet se précisera davantage par la suite. Dans une lettre destinée à Eduardo de Filippo du 24 septembre 1975⁸⁵³, Pasolini fait allusion à une version complète du sujet du film, qui est de fait le long traitement qui a comme titre *Porno-Théo-Kolossal*. Si une note manuscrite dans ce texte⁸⁵⁴ fait allusion à *Écrits Corsaires* et donc au contexte politique de cette période, le motif de la quête et du pèlerinage pour rendre visite au Messie est antérieur. Ce projet, que Pasolini envisageait de réaliser après *Salò* se situe donc, génétiquement entre la fin des années soixante et ce que nous appellerons le moment dystopique pasolinien. Les obsessions du dernier pan de son travail, ainsi que certaines idées-images qui le caractérisent, sont en effet présentes dans ce texte, mais l'*ansia del muoversi*, qui disparaîtra quasi intégralement dans ses œuvres dystopique, inscrit ce projet dans son questionnement sur l'errance et le voyage qui est d'une certaine manière antérieur, aussi bien d'un point de vue logique que chronologique.

Travaillée par les *topoi* de la phase dystopique pasolinienne, la question de l'utopie, latente jusqu'à ce moment, se fait espace et se déploie dans tous ses paradoxes. Grâce à *Porno-Théo-Kolossal*, il est possible d'explorer l'utopie pasolinienne qui apparaît avant tout comme la superposition d'une strate anhistorique et d'une strate historique. En effet, si les Cités-Utopies que le traitement donne à voir sont des véritables systèmes *intra-muros*, la narration instaure des oppositions dynamiques entre les unes et les autres à travers les pèlerins Epifanio et Nunzio, vecteurs du récit, que nous avons déjà rencontrés parmi les *pícaros* pasoliniens et qui incarnent le dépassement utopique jusqu'à son propre épuisement. Noyau de tensions entre le Pasolini de la fin des années soixante et celui des années soixante-dix, entre l'utopie et la dystopie, *Porno-Théo-Kolossal* libère l'utopie des périmètres stables et immuables d'une cité *intra-muros* pour la représenter en tant que marche, tension vers l'idéalité, mouvement sans fin.

4.4.1. POÉTIQUES DE L'ESPACE : LA TOPONOMASTIQUE UTOPIQUE PASOLINIENNE

Naples est le lieu où s'amorce l'exploration utopique des protagonistes de *Porno-Théo-Kolossal*. Le film aurait dû commencer par un zoom cosmique de l'obscurité de l'univers, jusqu'à la Terre, dévoilant ensuite l'Italie, puis Naples. La fermeture

⁸⁵³ Walter Siti, Franco Zabagli, « Note e notizie sui testi », in *Per il cinema*, vol.II, *op.cit.*, p. 3230.

⁸⁵⁴ Pier Paolo Pasolini, *Porno-Théo-Kolossal*, *op.cit.*, p. 84.

progressive de l'objectif de la caméra aurait résumé en quelques secondes toute l'histoire de la terre pour s'arrêter dans une sorte d'année zéro dans celle qui, comme nous l'avons vu, est pour Pasolini une véritable capitale de la subtopie. Si, dans *Le Décaméron*, Naples revêt le statut d'une utopie, dans *Porno-Théo-Kolossal* elle circonscrit l'espace de l'*oikos* : la terre natale, le périmètre familial des certitudes de l'enfance, des rites, des habitudes, le lieu de départ par excellence. Naples, et à travers cette ville la subtopie tout court, apparaît ici comme une région mitoyenne entre l'espace mythique de l'éden, projection imaginaire du temps de l'origine, et le lieu rêvé que donne à voir l'utopie. C'est une sorte de berceau de l'humanité, à ses débuts, avec ses défis et ses rêves. Le récit, transposition textuelle de l'Histoire, commencera lors qu'Epifanio et Nunzio prendront connaissance de la naissance imminente d'un Messie et se mettront en chemin en suivant une comète qui, comme nous l'avons vu, est elle-même une métaphore de l'utopie. La quête utopique apparaît ainsi comme une égression puisque, en outrepassant les limites de l'*oikos*, les personnages transgressent ses normes et dépassent son anhistoricité, mais surtout comme une ad-gression car elle se configure comme un mouvement de poursuite d'une fin déterminée. Plus précisément, comme déjà dans *Des oiseaux, petits et gros*, l'utopie est un pôle qui met en place une sorte de champ magnétique qui attire les personnages et les fait avancer. Naples, la seule ville à ne pas être associée à un espace mythique dans ce synopsis, n'est donc pas une Cité-Utopie mais le degré zéro de l'Histoire, cette dernière apparaissant, dans *Porno-Théo-Kolossal*, le récit de la poursuite d'une fin transcendante.

Le procédé métaphorique à travers lequel, dans *Le Décaméron*, Pasolini avait montré un espace humain subtopique en le situant dans un lieu la réalité – Naples – est au cœur également de *Porno-Théo-Kolossal*. À une différence près : si le dispositif du *Décaméron* associait un espace idéal, avec son idéologie propre, à un emplacement géographique, dans ce projet de film la construction de l'espace se réalise en combinant trois éléments ; une idéologie, une ville réelle, une cité mythique. Pasolini invente ainsi quatre cités utopiques, chacune étant une véritable idée-image : Rome-Sodome, l'utopie du désir, qui pour le cinéaste ne peut être qu'une ville homosexuelle ; Milan-Gomorrhe, une cité violente qui spatialise une idéologie de la répression ; Paris-Numance, l'utopie socialiste réalisée, entouré d'une dystopie nazie sans nom, et Ur, représentation d'un Tiers-Monde globalisé.

Cette géographie symbolique est le système sémantique qui permet à Pasolini de représenter des modèles de sociétés différents, illustrés non à travers un discours théorique, mais par une *ekphrasis* que la composante narrative du récit dynamise et dialectise. Ce

pèlerinage vers le Messie est donc une exploration de la question de l'utopie à travers la représentation de ce que Raymond Ruyer a défini comme des « mondes en miniature » :

Le mode utopique appartient par nature à l'ordre de la théorie et de la spéculation. Mais au lieu de chercher, comme la théorie proprement dite, la connaissance de ce qui est, il est exercice ou jeu sur les possibles latéraux à la réalité. L'intellect dans le monde utopique se fait pouvoir d'exercice concret. Il s'amuse à essayer mentalement les possibles qu'il voit déborder le réel. On passe du procédé à l'exercice utopique à l'utopie proprement dite quand l'exercice sur les possibles crée tout un monde. L'utopie doit au moins créer un monde en miniature, mais complet⁸⁵⁵.

Il n'y a pas de doute que les représentations idéo-spatiales de *Porno-Théo-Kolossal* sont des utopies à part entière. Si l'œuvre de Pasolini est constamment en dialogue avec les problématiques utopiques de la perte de l'*oikos* et de la quête d'un monde idéal – la « cité détruite » et la « cité encore à construire » dont parle le protagoniste de la *Divine Mimésis* –, dans ce texte, le cinéaste se prend au jeu de l'exploration mentale des possibles latéraux en imaginant des véritables cités-États. En effet, lorsque ses personnages arrivent dans la première ville de leur voyage, nous lisons dans le synopsis :

Maintenant il est clair que cette Sodome est ce que l'on peut appeler une cité utopique, et même, si l'on veut, la cité d'Utopie. Celle peut-être que les utopistes du Moyen Âge appelaient la Cité de Dieu. Avec toutes ses règles cohérentes et absolues – un monde totalement abstrait, idéal, parfait – installé dans une dimension, pour ainsi dire, métaphysique⁸⁵⁶.

Au lieu de se tourner vers la Renaissance de Thomas More, Pasolini associe la cité d'Utopie à Saint Augustin qui se révèle ainsi sa référence utopique par excellence. Mais qu'est-ce que l'utopie de More sinon la cité céleste, désormais descendue sur terre à la Renaissance ? Bien que, comme nous l'avons vu, la Cité de Dieu soit à interpréter chez Saint Augustin, moins dans un sens spatial que comme une condition de l'esprit⁸⁵⁷, Pasolini prend à la lettre le mot *città* (« ville », « cité ») et attribue au concept augustinien l'idée d'un *monde*, certes abstrait et métaphysique, mais avec des « règles cohérentes et absolues ». Le mot *Città*, prenant souvent la majuscule dans *Porno-Théo-Kolossal*, est en effet utilisé dans son sens étymologique de *civitas* avec son organisation normative propre. Le concept imagé de la Cité de Dieu augustinienne, du moins la représentation que

⁸⁵⁵ Raymond Ruyer, *L'utopie et les utopies*, op.cit., p.3.

⁸⁵⁶ Pier Paolo Pasolini, *Porno-Théo-Kolossal*, op.cit., p. 66.

⁸⁵⁷ Voir notre thèse : 1.1.2.2., pp. 37-38.

Pasolini s'en fait et qui le rapproche de l'utopie de Thomas More, sera donc la matrice des villes imaginaires de son projet de film.

En décembre 1968, période pendant laquelle Pasolini semble avoir eu l'idée de *Porno-Théo-Kolossal*, il écrivait dans un article de sa rubrique pour l'hebdomadaire *Il Tempo* :

J'ai vécu à Turin pendant environ douze jours. Turin est cette ville qui pour les sociologues devrait être ce qu'une « Civitas Dei » est pour les théologiens. De la même manière que dans la « Civitas Dei » parfaitement utopique, se réalisent toutes les hypothèses théologiques, à Turin devraient se réaliser toutes les hypothèses sociologiques concernant, dans ce cas, la qualité de vie d'hommes qui vivent et opèrent dans un grand centre néocapitaliste : dans une ville-roue, dont l'essieu est Fiat. Personne n'a jamais été dans une « Civitas Dei », et personne n'a donc pu voir de ses propres yeux, comment se réalisent concrètement, existentiellement !, les hypothèses des théologiens. Mais à Turin on peut y venir, et on peut tout vérifier empiriquement⁸⁵⁸.

En réalité, la première idée de synopsis de *Porno-Théo-Kolossal*, présente dans la lettre à Giulia Maria Crespi autour du 20 décembre 1968, ne contient pas encore le motif des Cités-Utopie qui figurera dans le projet en 1973 avec *Il cinema*. Pourtant, ce texte prouve qu'à cette même époque Pasolini réfléchissait déjà à l'analogie entre le concept d'utopie d'un côté et, de l'autre, des villes de la réalité qui fonctionneraient comme des théorèmes. En effet, ce passage, représentatif de la circulation d'idées et des échos à l'intérieur du corpus pasolinien⁸⁵⁹, thématise d'une certaine manière la recherche du modèle conceptuel d'une *civitas dei* au sein du réel lui-même, fondamental non seulement dans *Porno-Théo-Kolossal* mais également dans *Le Décaméron* et, comme nous le verrons, dans *Salò*. N'étant pas élaboré dans le cadre d'un projet artistique mais relevant de la simple observation de son présent, on peut apercevoir dans ce passage une mise en abyme du

⁸⁵⁸ Notre traduction: « Sono vissuto a Torino per una dozzina di giorni. Torino è quella città che per i sociologi dovrebbe essere come una "Civitas Dei" per i teologi. Così come nella "Civitas Dei", perfettamente utopica, si realizzano tutte le ipotesi teologiche, a Torino si dovrebbero realizzare tutte le ipotesi sociologiche riguardanti, nella fattispecie, la "qualità di vita" di uomini viventi e operanti in un grande centro neocapitalistico: in una città ruota, il cui perno è la Fiat. Nessuno è mai stato in una "Civitas Dei", e nessuno ha quindi potuto vedere coi suoi occhi, come si realizzino in concreto, esistenzialmente!, le ipotesi dei teologi. Ma a Torino ci si può venire, e si può verificare tutto empiricamente», in Pier Paolo Pasolini, *Il Caos*, Milano, Garzanti, 2015, p. 90. Ce passage ne se trouve pas dans les extraits de *Il Caos* réunis dans *Scritti sulla politica e sulla società* des œuvres complètes Meridiani Mondadori.

⁸⁵⁹ En outre, dans l'article qui précède celui-ci dans sa rubrique pour « Il Tempo », Pasolini donne un indice intéressant pour reconstruire la genèse de *Porno-Théo-Kolossal* : il conseille au lecteur de lire *Sodome et Gomorrhe*, le tome II de la *Recherche* de Proust, qui lui a été conseillé par le critique turinois Carluccio. Avec Augustin, que Pasolini associe à la tradition utopique, Proust est probablement à l'origine de l'idée des cités utopiques dans ce projet de film jamais réalisé.

processus de symbolisation que subissent les lieux de la réalité non seulement dans l'art de Pasolini mais aussi dans la lecture quotidienne de son environnement. Dans son approche au réel, les lieux sont autre chose que des simples emplacements géographiques. Par exemple, la ville de Turin, centre qui s'organise autour de l'entreprise Fiat, est envisagée comme porteuse d'une dimension qui transcende sa composante physique ; ainsi, par une absolutisation de cette dernière, le chef-lieu du Piémont devient figure emblématique du modèle néocapitaliste. Autrement dit, sur le plan de la signification, cette ville n'est pas un simple fait sociologique : elle est l'incarnation vivante d'une idéologie : tout comme la Cité de Dieu d'Augustin est une utopie céleste, Turin serait une parfaite utopie – ou dystopie – terrestre qui spatialiserait un système politique et socio-économique déterminé, non dans le monde des abstractions mais dans le monde de la réalité.

Par conséquent, en nous appuyant sur la théorie de la topologie de Greimas, on peut affirmer que les lieux empiriques pasoliniens sont d'emblée des « espaces signifiants » :

L'espace en tant que forme est [...] une *construction* qui ne choisit, pour signifier, que telles ou telles propriétés des objets « réels », que l'un ou l'autre de ses niveaux de pertinence possibles : il est évident que toute construction est un appauvrissement et que l'émergence de l'espace fait disparaître la plupart des richesses de l'étendue. Toutefois, ce qu'il perd en plénitude concrète et vécue est compensé par des acquisitions multiples en signification : en s'érigeant en espace signifiant, il devient tout simplement un « objet » autre⁸⁶⁰.

Si tout espace compris comme « forme sémantique », dans le sens de Greimas, effectue une sélection d'aspects particuliers dans le continuum du réel, l'opération sémiologique que Pasolini réalise dans *Porno-Théo-Kolossal* porte au paroxysme ce procédé et lui invente une issue inédite. En effet, lorsqu'il associe à un nom de ville réelle une autre entité sémantique purement mythique, l'élément imaginaire vient isoler un aspect du lieu géographique et *vice versa* en entraînant le surgissement d'un troisième espace, synthèse des deux premiers, qui fait coexister réalité et fiction comme le veut la forme paradoxale de l'utopie.

Cette combinaison d'un emplacement réel et d'une cité mythique est le résultat d'un problème esthétique lié au *medium* auquel sont destinées ces villes utopiques : le cinéma. En effet, la nécessité de devoir trouver un territoire physique pour donner à voir ses cités-États imaginaires amène Pasolini à se demander, dès l'écriture du synopsis, quel espace géographique pourrait prêter son paysage à ses utopies. Mais, son regard n'est

⁸⁶⁰ Julien Greimas, « Pour une sémiotique topologique », in *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 129.

jamais purement pragmatique. Nous avons en effet assisté à ce même procédé dans *L'Evangile selon Saint Matthieu*, dans l'*Orestie africaine*, dans la *Trilogie de la vie* où le cinéaste avait choisi les lieux du tournage non seulement en fonction de leur conformation spatiale mais aussi de leur valeur symbolique. Si pour Pasolini ces deux composantes ne sont pas disjointes – car, aux yeux du réalisateur, la corporalité du lieu révèle son essence sémantique –, dans certains projets cinématographiques l'association entre l'espace du film et l'espace du tournage semble surmonter complètement la géographie du lieu au profit de pures concordances symboliques.

Avant *Porno-Théo-Kolossal*, cette dynamique se retrouve dans un projet de film qui, sans affronter la question de l'utopie, lui est spéculaire sous plusieurs aspects. Il s'agit du projet d'un film sur Saint Paul, conçu pour la première fois en 1966 et repris en 1968, puis en 1974. Dans le premier projet du film, nous lisons :

Le monde dans lequel – dans notre film – habite et opère Saint Paul est donc le monde de 1966-67: par conséquent, il est clair que toute la toponomastique doit être déplacée. Le centre du monde moderne – la capitale du colonialisme et de l'empire moderne, le siège du pouvoir moderne sur le reste de la terre – n'est plus Rome aujourd'hui. Et si ce n'est pas Rome, lequel est-ce ? Cela me paraît évident : New York, avec Washington. Deuxièmement : le centre idéologique, culturel, civil, à sa manière religieux – le sanctuaire du conformisme – ce n'est plus Jérusalem mais Paris⁸⁶¹.

Dans ce projet, qui est à la fois une adaptation des *Actes des apôtres* et des lettres de Saint Paul et une transposition contemporaine de l'histoire de ce personnage, Pasolini se consacre à une véritable opération de traduction, non entre deux systèmes linguistiques mais à l'intérieur de l'univers sémantique du réel, que le langage cinématographique aurait dû à son tour traduire à travers son système de signes, la « langue écrite de la réalité ». La question de la métaphore, centrale dans toute l'esthétique pasolinienne, révèle dans ce contexte son lien avec une symbolique de l'espace. En effet qu'il s'agisse d'adaptations ou de transpositions, l'espace est porteur du surplus de signification proposé par le nouvel objet esthétique qui effectue le déplacement sémantique. Si l'étymologie du mot « métaphore » renvoie effectivement à l'action de déplacer, ou plus précisément à un

⁸⁶¹ Notre traduction : « Il mondo in cui – nel nostro film – vive e opera San Paolo è dunque il mondo del 1966-'67: di conseguenza è chiaro che tutta la toponomastica deve essere spostata. Il centro del mondo moderno – la capitale del colonialismo e dell'impero moderno – la sede del potere moderno sul resto della terra – non è più oggi Roma. E se non è Roma qual è ? Mi sembra chiaro : New York, con Washington. In secondo luogo : il centro ideologico, culturale, civile, a suo modo religioso – il sacrario del conformismo – non è più Gerusalemme ma Parigi », in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol.II, *op.cit.*, p. 2024.

« transport » d'un en deçà à un au-delà, Pasolini fait en effet de la dimension spatiale le noyau créateur de ses adaptations.

Dans *Porno-Théo-Kolossal* qui, comme nous le savons, est présenté comme une « énorme Métaphore, qui renverse et réinvente la Réalité⁸⁶² », le choix des analogies transpositives tombe sur des lieux de la réalité liés à la fois à son expérience biographique et à ses réflexions sociales et politiques. En effet si les lieux de la réalité sont déjà pour lui des espaces symboliques, Rome, Milan, Paris et le Tiers-Monde agissent dans ce synopsis en tant qu'entités sémantiques, chacune renvoyant à un aspect particulier du vécu ou de la pensée de l'artiste. Pour le jeune Pasolini contraint de fuir son Frioul qui rejetait son homosexualité, la ville de Rome fut la découverte inattendue d'un univers populaire, irréligieux et antique⁸⁶³, à la sexualité débridée et libre, qui sera de fait sa ville d'adoption jusqu'à sa mort. Depuis son premier contact, elle incarne pour le cinéaste une vitalité ironique, transgressive et authentique. Dans *Porno-Théo-Kolossal*, il renversera alors l'imaginaire négatif qui accompagne cette ville dans le livre de la *Genèse* pour la transfigurer en une radieuse ville-utopie de la tolérance, de l'hospitalité et de la liberté. Au contraire, Milan, capitale riche du Nord de l'Italie, comme le montrent ses écrits dès *Passion et idéologie*, est pour l'artiste le symbole de l'avancée puissante de la société consumériste et du nouvel univers linguistique de l'Italie d'après-guerre. Milan « la brumeuse », comme il la définit dans le scénario d'un film jamais réalisé⁸⁶⁴, est à ses yeux un exemple emblématique du potentiel dévastateur du pouvoir néo-capitaliste. Un article publié dans « Paese sera » en 1961 est révélateur de son regard sur cette ville et ses habitants :

À Milan [...] tout jugement est moralisateur : il préfigure celui de la vallée de Josaphat. Tous les Milanais ont tendance à être bibliques, catastrophistes, à jouer la tragédie pour rien, à tourmenter les autres. Regardez comme les supérieurs traitent leurs subalternes, comme les personnes âgées traitent les jeunes : avec une sévérité qui est un cauchemar, un sens pédagogique qui est une torture. Ils sont chrétiens, catholiques, contre-réformistes, les pauvres Milanais. Et donc réprimés, et donc mécontents : et toute personne mécontente veut que les autres soient mécontents aussi, elle déteste la liberté d'autrui. Ils se sont jetés à corps perdu dans les destins du néo-capitalisme, tandis qu'à Rome on vit encore parmi les palmiers comme

⁸⁶² Pier Paolo Pasolini, *Porno-Teo-Kolossal*, in *Per il cinema*, vol.II, *op.cit.*, p. 2702.

⁸⁶³ Pier Paolo Pasolini, « Scrivendo il canto popolare », *Tutte le poesie*, vol.I, *op.cit.*, p. 597.

⁸⁶⁴ Le scénario *La nebbiosa* (La brumeuse) a été l'objet d'une publication récente : Pier Paolo Pasolini, *Narrativa brumosa*, Milano, Il saggiatore, 2013, mais il figurait déjà dans le deuxième tome de *Per il cinema* de Meridiani Mondadori.

à Bandung. Puisque au fond je suis moi aussi comme les Milanais, je vis mieux à Rome⁸⁶⁵.

La ville de Milan apparaît à Pasolini comme le produit d'une bourgeoisie moralisatrice et répressive qu'il haïssait d'autant plus qu'il voyait en celle-ci les comportements typiques de cette classe sociale qui était la sienne. Comparée dans ce texte à la Vallée de Josaphat, le lieu du jugement universel selon la tradition judéo-chrétienne, dans *Porno-Théo-Kolossal* elle prêterait sa géographie à une autre cité biblique, Gomorrhe. De cette fusion sémantique naîtra donc la Ville-utopie de la violence.

Paris occupe également un rôle particulier dans la géographie symbolique du cinéaste. Sa bourgeoisie est perçue très différemment par rapport à la bourgeoisie milanaise ou plus généralement italienne, considérée comme grossière et provinciale. Au contraire, la capitale française incarne pour lui un modèle de ville intellectuelle, cultivée, toute orientée vers ce « progrès » émancipateur qu'il oppose au « développement » purement pragmatique du néocapitalisme. Dans son système herméneutique des espaces réels, Paris est une manifestation heureuse de la tradition du rationalisme bourgeois qui, tout en ayant rejeté la dimension du sacré si chère à Pasolini⁸⁶⁶, a donné des résultats exemplaires dans son domaine qui est celui de l'intellect. En effet, dans un article sorti dans « *Tempo illustrato* » le 27 septembre 1969, en reprenant encore une fois la métaphore augustinienne, Pasolini écrit que la bourgeoisie française

a produit cette énorme élite intellectuelle à peu près autonome : une cité de Dieu, une république platonicienne au sein d'un monde brutal qui offre aux peuples des modèles brutaux à imiter⁸⁶⁷.

Par une énième transposition, Paris, devenu la capitale d'une sorte de république des philosophes qui aurait refusé « d'en haut » l'abrutissement de l'univers néocapitaliste, est associé au *topos* de la résistance. Dans *Porno-Théo-Kolossal*, la capitale française sera

⁸⁶⁵ Notre traduction : « A Milano [...] ogni giudizio è moralistico: premodella quello della Valle di Giosafat. Tutti i milanesi tendono ad essere biblici, catastrofici, a fare la tragedia dal nulla, a tormentare gli altri. Guardate come i principali trattano i subordinati, come gli anziani trattano i giovani: con una serietà che è un incubo, un senso pedagogico che è una tortura. Sono cristiani, cattolici, controriformisti, i poveri milanesi. E quindi repressi, e quindi scontenti: e ogni scontento vuole scontenti anche gli altri, detesta l'altrui libertà. Si sono buttati a capofitto nei destini del neocapitalismo, mentre a Roma si vive ancora tra i palmizi, come a Bandung. Dato che sono anch'io in fondo come i milanesi, vivo meglio a Roma », in Pier Paolo Pasolini, « Roma e Milano », *Scritti sulla politica e sulla società*, op.cit., p. 743.

⁸⁶⁶ On se souviendra de la polémique avec les intellectuels marxistes français lors de la sortie de *L'Évangile selon Saint Matthieu*.

⁸⁶⁷ Cité par Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini. Portrait d'un poète en cinéaste*, op.cit., p. 270.

alors combinée avec la ville mythique de Numance qui, selon Pline l'Ancien, aurait résisté pendant vingt ans à l'armée romaine pendant la troisième guerre punique. À la fin, les Numanciens, tiraillés par la famine auraient décidé d'incendier leur ville pour ne pas se rendre vivants à l'armée romaine⁸⁶⁸. Se superposant à Paris, Numance sera alors l'utopie du socialisme réalisé qui ne survivra pas toutefois aux attaques d'une armée nazie qui assiège la ville.

Le Tiers-Monde, de son côté, est dans la symbolique de l'espace de Pasolini, le lieu mythique où l'Origine se manifeste dans ses multiples survivances. Mais il est aussi l'ou-topie sur laquelle il projette ses fantasmes révolutionnaires : c'est un lieu de repli mais aussi un lieu intrinsèquement contestataire. C'est ici, en effet, que sera située dans *Porno-Théo-Kolossal* la ville de Ur. Terre d'origine d'Abraham selon la Bible, mais aussi connue comme l'une des villes les plus anciennes de la Mésopotamie, Ur sera, dans le synopsis, le berceau de l'histoire linéaire mais aussi la destination de la quête utopique d'Epifanio et Nunzio. Ces deux personnages y découvriront toutefois un territoire périphérique dans le temps et dans l'espace qui « ressemble de manière impressionnante à la fin du monde »⁸⁶⁹. Dans cette espace, en effet, la fin court-circuitera l'origine dans la découverte décevante que le lieu de tout espoir n'est qu'un espace vide, désormais relégué dans un temps révolu. Son idéal révolutionnaire est ainsi catapulté dans la dimension du passé.

Si l'emplacement de chacune des Cités-Utopies de *Porno-Théo-Kolossal* trouve son explication dans l'expérience biographique de Pasolini, les systèmes qui y sont décrits dépassent cette dimension pour interroger l'utopie et sa quête. En effet, le synopsis crée des oppositions entre les différentes villes en faisant apparaître chacune d'entre elles comme le renversement où le dépassement de celle qui la précède. En effet, les Cité-Utopies de *Porno-Théo-Kolossal* sont essentiellement de deux natures. D'un côté il y a les utopies au sens propre : à travers le principe d'inversion, elles repensent le *statu quo* que l'utopiste prend comme cible et donnant à voir une contre-réalité subversive. De l'autre côté, il y a des dystopies. Comme nous le savons, ces dernières se fondent sur le principe d'exacerbation : elles s'approprient les processus que l'utopiste décèle dans la réalité de son époque et les poussent au paroxysme en donnant à voir des mondes cauchemardesques. Ces deux différents principes reposent sur une démarche commune qui consiste à créer des espaces imaginaires à partir d'une insatisfaction du *statu quo*. Dans

⁸⁶⁸ Voir notamment à ce sujet Appien, *Ibérique*, chapitre XV.

⁸⁶⁹ Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol.II, *op.cit.*, p. 2748.

Porno-Théo-Kolossal, utopies et dystopies entrent en conflit sans cesse en questionnant le dispositif même sur lequel elles sont construites. C'est donc par couples antithétiques qu'elles méritent d'être étudiées. En explorant les antagonismes de ces mondes en miniature le cinéaste pense à sa manière les paradoxes de l'utopie autour de trois questions majeures : le désir, le politique, les non-lieux.

4.4.2. UTOPIES DU DÉSIR : ROME-SODOME ET MILAN-GOMORRHE

La première antinomie de *Porno-Théo-Kolossal* oppose Rome-Sodome à Milan-Gomorrhe et investit la sphère du désir. La première ville qu'Epifanio et Nunzio rencontrent dans leur errance semble de prime abord proposer une solution heureuse au conflit entre désirs différents. Sodome, cité homosexuelle, située dans la Rome des années cinquante, fait une place au sein de ses murs à toutes les différences : toutes identités et toutes sexualités sont acceptées dans un climat de bienveillance et de tolérance. À travers le contre-pied utopique, cette Cité-Utopie renverse donc au moins deux aspects de l'Italie de Pasolini : non seulement la pratique de l'homosexualité, là discriminée voire persécutée, est ici devenue majoritaire, mais l'on accueille plutôt que d'exclure les personnes différentes.

Comme souvent dans la littérature utopique, les informations que les voyageurs ont apprises en explorant la ville sont complétées par l'explication d'un de ses habitants. Epifanio et Nunzio apprennent par un compatriote napolitain émigré à Sodome que la reproduction des habitants dans cette cité advient à un moment précis de l'année, pendant la Fête de Fécondation, le seul jour où femmes et hommes « s'unissent pour donner vie aux nouveaux fils de Sodome »⁸⁷⁰. Il s'agit d'un rituel planifié dans les moindres détails, qui fonctionne comme des élections : les citoyens se présentent à leur circonscription avec une carte et chacun se voit assigner un partenaire. Après avoir accompli leur devoir civique, les Sodomites dansent en plein air et assistent au feu d'artifice organisé pour la fête de la ville. D'autres informations seront fournies à Epifanio par la reine de la ville (le synopsis oscille entre ce titre et celui, plus démocratique, de Présidente) qui explique qu'à Sodome le chef d'État change tous les ans, de sorte à ce qu'une homosexuelle succède à un homosexuel, et inversement. Elle présente sa ville comme un exemple de système libre et démocratique :

⁸⁷⁰ Notre traduction. Pier Paolo Pasolini, *Porno-Teo-Kolossal*, in *Per il cinema*, vol.II, *op.cit.*, p. 2705.

À Sodome, la tolérance est réelle, la douceur est réelle, la compréhension des autres est réelle, la démocratie est réelle ; et le tout est fondé sur un sens réel de la démocratie. Dans le monde de Sodome, des minorités de tout type trouvent encore leur place. 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 intérieure⁸⁷¹.

Pasolini ajoute en outre une note au synopsis en vue de l'écriture de ce dialogue et précise que l'idéologie de Sodome, exposée par la présidente, est tirée du livre *Le Corps d'amour* du psychanalyste américain Norman Brown. Il n'est pas évident de situer ce recueil d'aphorismes dans le contexte imaginé par Pasolini pour l'Utopie de Sodome, où la distinction entre la communauté des femmes homosexuelles et celle des hommes homosexuels est très rigide. En effet, la vision de Brown – pour reprendre une critique de son livre par Herbert Marcuse – vise à dépasser la distinction entre féminin et masculin, monde intérieur et extérieur, corps et esprit⁸⁷². Le psychanalyste rêve même d'une société fondée sur l'abolition de la distinction des sexes. Comme il l'explique dans sa réponse à la critique de Marcuse, il concilie la révolution communiste imaginée par Marx à une révolution d'ordre corporel, rendue possible par les découvertes de Freud : ce n'est qu'à travers le refus de l'organisation génitale, qui ne ferait que reproduire le Moi, la Personne, la Propriété, que l'on pourra parvenir à une société de la fusion et de la communion⁸⁷³. On pourrait alors expliquer la référence à Brown à propos de l'idéologie de la cité de Sodome par l'idée générale d'une communauté qui fonde son ordre politique sur le désir du corps et pour laquelle la communion physique entraîne, sur un plan politique, une idéologie analogue, de type communiste. Il y aurait donc une transposition de la question du désir

⁸⁷¹ Notre traduction. Pier Paolo Pasolini, *Porno-Teo-Kolossal*, in *Per il cinema*, vol.II, *op.cit.*, p. 2713.

⁸⁷² En parlant de la vision de l'histoire formulée dans *Le Corps d'amour* de Norman O. Brown, Marcuse écrit : « Liberation is transubstantiation; resurrection of the body, but the body is "raised a spiritual or symbolic body" (p. 191). "The revolution, the revelation, the apocalypse, is vision; which pronounces a last judgment; and brings about the end" (p. 232). The cave and the womb, Plato and Freud, revolution and revelation, Marx and Christ: the grand union and communion of opposites, the overcoming of all division between male and female, self and outside world, thine and mine, body and spirit – this ultimate reconciliation of opposites, does it convey the image of liberation ? » in Herbert Marcuse, « Love mystified. A critique of Norman O. Brown », *Commentary*, n°42.1, Février 1967. [En ligne] ; URL : <https://www.commentarymagazine.com/articles/illiberalism-worldwide-crisis/> (Dernière consultation le 05 juin 2016)

⁸⁷³ « With the whole world still in the bourgeois stade of competitive development and war, the thing to remember about Marx is that he was able to look beyond this world, of union, communion, communism [...]. Instead of confusion, fusion. And after Freud we have to add that there is also a sexual revolution ; which is not to be found in the bourgeois cycle of repression and promiscuity, but in a transformation of the human body, an abolition of genital organisation. Indeed, *Love's body* shows that genital organisation is the same thing of Self, Person, Property ; and, therefore, the abolition of genital organisation, foretold by Marcuse in *Eros and Civilisation*, turns out to mean what Marcuse calls the impossible unity and union of everything », in Norman O. Brown, « A reply to Herbert Marcuse », *Commentary*, n°43.3, Mars 1967, p. 83.

dans l'ordre politique. Dans son analyse de *Porno-Théo-Kolossal*, Davide Luglio parvient à la même conclusion lorsqu'il affirme, en s'appuyant sur des citations de Brown, que :

Brown rejette l'emprise de l'apollinien sur l'Occident moderne au profit du dyonisien, du corps qu'il faut libérer de ses entraves et resexualiser. Mais le corps, l'organisation du corps est le modèle même de l'organisation politique : « identification du sexe et de la politique » écrit-il, qui ajoute : « le corps, comme le corps politique, est un théâtre ; tout y est symbolique, tout y compris l'acte sexuel. [...] L'utopie sodomite renvoie au modèle spartiate : fraternel, homosexuel, communiste, respectueux des minorités et, bien que guerrier, paradoxalement non violent et empreint de douceur⁸⁷⁴.

Toutefois, l'idéologie présentée par la reine-présidente de Sodome – mais aussi par la voix du scénariste – comme démocratique, tolérante et hospitalière, est encadrée par un système de normes qui révèlent que Sodome, tout en instituant un système de valeurs différentes, fonctionne au fond comme toutes les autres sociétés. Même ici, « l'infraction à la règle est quelque chose qui mine toujours les bases d'un type de vie, d'un mode de vie »⁸⁷⁵. L'identité homosexuelle de la ville est défendue avec fougue par ses institutions et ses habitants ; Epifanio et Nunzio le comprennent lorsqu'ils assistent à une punition publique infligée à une jeune fille et un jeune garçon qui avaient été surpris ensemble dans la découverte de leur sexualité, transgressant la norme en vigueur à Sodome. L'hétérosexualité du jeune couple est en effet punie, pendant la Fête de la Fécondation, en les obligeant à avoir des rapports homosexuels sous le regard excité des Sodomites dans le stade de la ville. Bien que Pasolini insiste sur la bienveillance des peines à Sodome, dans cette Utopie aussi la différence est vécue comme un scandale lorsqu'elle menace les valeurs fondatrices de la cité.

Sodome n'est pas à l'abri non plus d'infractions à son éthique de l'accueil et du respect de la diversité. Epifanio et Nunzio assistent à un épisode de violence qui provoquera leur départ de la Cité : devant la petite auberge où sont logés les protagonistes, dans le quartier hétérosexuel de la ville, se trouve la maison de Lot, un homme marié et hétérosexuel qui a accueilli un groupe de jeunes officiers de l'Académie militaire de Modène ; malgré le dissentiment ferme de leur hôte, une bande de quarante jeunes hommes de Sodome, échauffés par le désir finissent par s'introduire dans la chambre des officiers pour s'emparer de leurs corps. La voix du scénariste commente :

⁸⁷⁴ Davide Luglio, « Introduction », in Pier Paolo Pasolini, *Porno-Théo-Kolossal*, op.cit., pp. 28-29.

⁸⁷⁵ Notre traduction : « L'infrazione di una regola è qualcosa che mina alle basi un tipo di vita, un modo di vita », in Pier Paolo Pasolini, *Porno-Teo-Kolossal*, *Per il cinema*, vol.II, op.cit., p. 2710.

Il est inconcevable que cela arrive dans une ville qui a choisi la douceur comme son principe de base : la police intervient mais, au fond, laisse faire (tout à fait comme cela se passe dans les villes normales, quand la police est du côté des délinquants). [...]. Il semble en tout cas que nous soyons là devant le premier cas de violence réelle qui survient à Sodome. C'est la première fois que les Sodomites – au lieu de faire les choses avec douceur, avec tendresse, se laissent emporter par la passion⁸⁷⁶.

L'utopie du désir libre et de l'amour de l'autre se heurte à ses propres limites : le conflit entre désirs différents implique, comme l'a montré obsessionnellement toute la littérature de Sade, soit la frustration du désir des uns, soit une violence sur les autres. Nous sommes là donc face à l'une des problématiques centrales de l'utopie, à savoir la fragilité de l'enceinte utopique face à la puissance dévastatrice d'un désir affranchi de toute contrainte. Dans les cités utopiques, qui se veulent le lieu où les désirs humains se réalisent, il n'y a pas de place pour ce qui remet en cause les institutions qui sont censées garantir, paradoxalement, la satisfaction du désir de leurs citoyens. Sodome apparaît alors comme la spatialisation d'une idéologie qui reproduit les logiques et les impositions des sociétés réelles et qui ne peuvent laisser libre cours aux passions sans courir le risque de miner ses propres fondements. Comme dans l'utopie *ante-litteram* du jardin d'Éden, le désir remet en cause le périmètre spatio-normatif du lieu idéal et entraîne sa perte. Dans *Porno-Théo-Kolossal* l'infraction de l'éthique de la douceur sur laquelle se fonde Sodome implique sa destruction et entraîne l'égression d'Epifanio et Nunzio qui quittent rapidement la ville, incendiée par la foudre divine comme le veut la tradition biblique. Échec de la première utopie.

En suivant la Comète vers le Nord, les protagonistes arrivent dans une autre Cité-Utopie. Gomorrhe est non seulement l'anti-Sodome mais aussi une véritable dystopie, l'Utopie de la Cité de la Violence, « la violence néocapitaliste, qui rend la jeunesse soit extrémiste, soit criminelle⁸⁷⁷ ». Ici, vit une société dominée « par un furieux et délirant amour de la chair féminine⁸⁷⁸ » et hostile à toute forme de minorité et de diversité. Pasolini, qui voit en Milan-Gomorrhe une ville typique de l'Europe, voire du monde à l'avenir, la situe dans les années 1975-1976. La représentation de la vie dans cette cité suit parfaitement le principe d'exacerbation des dystopies, que Pasolini thématise d'ailleurs

⁸⁷⁶ Pier Paolo Pasolini, *Porno-Théo-Kolossal*, op.cit., pp. 73-74.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p.88.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 81.

dans le scénario, bien qu'il utilise le mot *esasperazione*⁸⁷⁹ (littéralement « exaspération ») qu'Hervé-Joubert Laurencin préfère traduire par « exacerbation » :

Là, c'est le chaos : une queue indescriptible de gens est en train d'attendre un taxi (comme cela se passe, du reste, dans la réalité) ; sauf qu'ici tout est porté, on l'aura compris, au paroxysme de la métaphore, donc violence exacerbée, usage exacerbé de la force, férocité exacerbée⁸⁸⁰.

Par cette transposition dystopique, Pasolini pousse « au paroxysme » la réalité de son temps et la projette dans un futur proche. Tandis que l'utopie de Sodome a été rétrodatée aux années cinquante, à Gomorrhe s'accomplissent dans toute leur cruauté les logiques déjà en acte dans le présent, à savoir ce nouveau totalitarisme qui homogénéise toute valeur et tout mode de vie, que Pasolini dénoncera sans cesse dans sa période dystopique. Les Cités-Utopies de *Porno-Théo-Kolossal* se révèlent alors des véritables chronotopes : la transposition spatiale s'accompagne en effet d'un décalage dans le temps. Comme les espaces, les époques sont aussi choisies en fonction de la valeur symbolique qu'elles assument dans le discours pasolinien et dans sa biographie. La cité de Rome-Sodome est l'utopie d'une Italie non encore transformée par le « boom » économique, tandis que la dystopie de Milan-Gomorrhe montre l'aboutissement du processus de destruction du passé. Dans la trahison de l'ordre de leur cité par les habitants de Sodome, on peut alors apercevoir le germe de Gomorrhe.

Le rapport de continuité entre ces deux Cités-Utopies est d'autant plus significatif que, dans *Le cinéma*, Epifanio et Nunzio découvraient d'abord Gomorrhe, puis Sodome. Dans ce texte, l'idéalité positive de Sodome occupait donc un emplacement spatial qui avait vocation à se substituer à Gomorrhe malgré la trajectoire Sud-Nord définie par le récit. Sur un plan chronologique, on remarquait également l'idée d'un dépassement que le passé aurait effectué vis-à-vis du présent. En effet, alors que Gomorrhe était présentée comme une « ville typiquement moderne », « le monde de Sodome » devait être « représenté dans un style néoréaliste », à la Rossellini ou à la Fellini⁸⁸¹. Tout en n'étant pas mentionnées, les années cinquante étaient donc évoquées par la période esthétique qui les représente le mieux en Italie. D'un point de vue, géographique, narratif et chronologique, l'utopie venait alors racheter la dystopie pour renverser sa négativité en une positivité.

⁸⁷⁹ Pier Paolo Pasolini, *Porno-Teo-Kolossal*, in *Per il cinema*, vol.II, *op.cit.*, p. 2723.

⁸⁸⁰ Pier Paolo Pasolini, *Porno-Théo-Kolossal*, *op.cit.*, p. 80.

⁸⁸¹ Pier Paolo Pasolini, *Le cinéma*, in *Porno-Théo-Kolossal*, *op.cit.*, p. 122.

Dans le synopsis de 1975, Pasolini corrige le tir et intervertit ces deux espaces dans la narration. Derrière cette nouvelle séquence de villes utopiques et dystopiques, on décèle alors un dessin raisonné qui vise à figurer l'utopie comme étant toujours menacée par une sorte d'anti-idéalité, latente en elle, qui finit par prendre le dessus. Gomorrhe, dépassant Sodome se montre donc comme une idéalité dégénérée qui remplace l'idéalité d'une utopie bienheureuse, dans une subversion du schéma de la *Divine Comédie*, où Dante accomplissait une ascension de l'espace infernal au royaume de Dieu⁸⁸².

En effet, dans *Porno-Théo-Kolossal*, Gomorrhe qui a probablement été conçue en première et qui a donc fourni à Pasolini le schéma narrativo-descriptif pour la représentation de l'utopie de Sodome, agira de fait, par sa position dans le texte, comme son double infernal. Dans cette utopie de la violence, toutes les positivités se trouvent renversées en négativités. Comme dans l'étape précédente de leur voyage, Epifanio et Nunzio rencontrent un compatriote napolitain qui leur donne quelques informations sur la ville et, ici aussi, ils assistent à la fête de la cité, qui s'appelle ici « Fête de l'Initiation ». Mais c'est une initiation à la violence. Dans ce rite, se manifeste toute l'irrationalité et la cruauté de Gomorrhe : des centaines de milliers de jeunes hommes, âgés de dix-huit ans, après avoir été enfermés pendant trois jours dans les écoles, les casernes, les magasins, les petites places des villages, sont relâchés dans les rues de la ville. Ils violent les femmes, ils saccagent les magasins d'armes, les banques, et après avoir dévasté les supermarchés, ils sortent habillés avec des vêtements à la mode. Pasolini commente :

Cette séquence est très complexe et réunit tout ce que les jeunes de la nouvelle génération font actuellement : c'est le symbole et la synthèse de leurs "vraies" journées⁸⁸³.

La sexualité joyeuse de Sodome devient, à Gomorrhe, un raptus brutal, effet immédiat d'une frustration qui ne peut que se transformer en agressivité. L'enfermement de la jeunesse, qui précède sa libération pendant la Fête de l'Initiation, métaphorise en effet un univers moralisateur et répressif qui ne peut laisser place qu'un déchaînement furieux lorsque ses diktats sont artificiellement supprimés. Tout comme dans les mécaniques du pouvoir que nous avons rencontrées dans la dystopie orwellienne, ce Milan du futur repose sur un pouvoir qui manipule le désir en faisant agir tantôt les leviers de la répression, tantôt ceux de l'exaltation. La représentation idéo-imagée de Gomorrhe figure ainsi les logiques

⁸⁸² Voir notre thèse : 1.1.2.2., p. 41.

⁸⁸³ Notre traduction : « La sequenza è molto complessa e abbraccia tutto quello che i giovani della nuova generazione usano fare ; è il simbolo e la sintesi delle loro giornate "vere" », in Pier Paolo Pasolini, *Porno-Teo-Kolossal, Per il cinema*, vol.II, op.cit., p. 2730.

sous-entendues de cette « fausse tolérance », que Pasolini dénonce dans ses écrits politiques des années soixante-dix.

Une autre analogie inversée entre Gomorrhe et Sodome concerne la punition de l'infraction à l'ordre sexuel dominant de la cité. Epifanio et Nunzio assistent en effet à une punition exemplaire d'un couple homosexuel, formé par un étudiant et un ouvrier. Cette union, métaphore d'une alliance idéale interclassiste entre le prolétariat et les intellectuels, est sanctionnée d'autant plus féroce à Gomorrhe que ce lien sexuel a également une valeur politique. Comme à Sodome, les lois du désir impriment leur forme sur les lois de la Cité. Une sexualité violente, réprimée et répressive entraîne donc un modèle étatique à son image. Les deux transgresseurs sont en effet torturés et massacrés sur la Piazza del Duomo pendant que la foule déchaînée est aspergée du sang de l'une des victimes. Pendant ce rituel atroce, symétriquement au destin de Sodome, la foudre de Dieu frappe Gomorrhe et une épouvantable épidémie de peste déforme et massacre tous ces habitants, dans une sorte de *contrappasso* dantesque, où la violence exercée se retourne sur elle-même et devient une violence subie.

Dans les atrocités de cette dystopie, on peut apercevoir le reflet des cercles de l'enfer de *Salò*, dont l'élaboration est contemporaine des deux dernières versions du synopsis. Ne pouvant pas dater avec précision les différentes phases de la dernière rédaction de *Porno-Théo-Kolossal* et compte tenu de son ancrage dans un synopsis conçu précédemment, la cité de Gomorrhe-Milan nous semble à interpréter moins comme une potentielle reprise de *Salò* que comme une énième déclinaison de l'espace métaphorique que partagent ces deux représentations : l'*Enfer* de Dante. Référence absolue de son imaginaire dystopique, cette idée-image du mal est, dans l'œuvre pasolinien, le contre-point par excellence de la *civitas dei* augustinienne, qui inspire ses utopies. Ce couple de modèles antinomiques, qui oppose le royaume du bien et le royaume du mal, la Cité de Dieu et l'enfer dantesque, réapparaît dans un autre binôme de villes symboliques : Paris-Numance et l'armée nazie qui assiège ses murs.

4.4.3. UTOPIES POLITIQUES : PARIS-NUMANCE ET L'ARMÉE FASCISTE

La nouvelle Cité-Utopie où arrivent Epifanio et Nunzio combine, dans un rapport anachronique, la ville de Numance, symbole de la résistance contre l'impérialisme

romain⁸⁸⁴, et un Paris plongé dans le désespoir à l'époque de l'occupation allemande⁸⁸⁵. Ce double chronotope crée donc un déphasage temporel dans la progression du récit. En effet, si Gomorrhe était une ville typique de la moitié des années soixante-dix, avec Numance-Paris, nous revenons en arrière dans le temps. Le lien entre les différentes antinomies utopiques remanie le temps linéaire pour créer des pôles signifiants. Les anachronismes font donc partie d'une stratégie qui transfigure l'Histoire en une série d'oppositions moins chronologiques que conceptuelles. L'engagement politique métaphorisé dans Numance apparaît alors comme étant successif, logiquement, à la question des passions⁸⁸⁶ qui était au cœur de Sodome et Gomorrhe. Une vision du désir sexuel comme étant intrinsèquement politique, laisse place à une représentation où le politique est sorti d'une dimension inconsciente, embryonnaire et potentielle pour se faire idéologie en acte.

En effet, Numance matérialise non seulement une vision du monde – comme toutes les villes symboliques de Pasolini – mais aussi un idéal qui correspond à une véritable doctrine politique. Ce microcosme vertueux est le dernier rempart du socialisme compris ici comme une utopique république parlementaire, parfaitement démocratique et solidaire, marquée par l'engagement politique de ses citoyens. Cette ville, seule dans un système global qui adhère à un modèle opposé, spatialise l'utopie politique pasolinienne qui, dès la fin des années soixante, consciente de son inévitable défaite, se veut comme un acte désespéré de résistance. Ce « centre idéologique, culturel, civil, à sa manière religieux⁸⁸⁷ » qu'est la ville de Paris pour Pasolini est associé à l'époque de la lutte anti-fasciste, évoquant à son tour la lutte anti-impérialiste de la ville ibérique. Dans cette représentation spatiale symbolique prend forme la composante diurne de l'idéologie pasolinienne, celle qui tend non vers la régression, mais vers un idéal de progrès intellectuel, social et humain. Tandis que la subtopie pasolinienne rassemble toutes ces formes qui s'échappent « par le bas » au système néo-capitaliste, Numance-Paris est un des rares exemples d'une

⁸⁸⁴ Selon le récit d'Appien dans *l'Ibérique*, cette ville de *l'Hispania* résista pendant vingt ans à l'armée romaine qui, incapable de la conquérir pendant la troisième guerre punique, fit édifier une double muraille autour de son territoire. Vaincus par la famine, les Numanciens décidèrent alors d'incendier leur ville pour ne pas se rendre vivants à l'armée romaine.

⁸⁸⁵ On pourrait voir aussi derrière cette utopie socialiste qui résiste à une force rétrograde les dernières heures de la Commune de Paris, où la ville – après avoir déjà subi le siège de l'armée allemande en 1870-71 – doit combattre les forces versaillaises en mars 1871 jusqu'à « la semaine sanglante ». Mais cette référence n'est jamais explicitée dans le texte et Pasolini lui préfère l'imaginaire de la résistance parisienne qui permet par la même occasion d'évoquer la résistance italienne face au nazisme.

⁸⁸⁶ Dans le titre « Passion e idéologie », expliqué par Pasolini lui-même, on retrouvait déjà cette idée. Voir notre thèse : 4.1.1., p. 329.

⁸⁸⁷ Notre traduction. Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol.II, *op.cit.*, p. 2024.

« alternative par le haut ». Aux antipodes extrêmes du sacré, celui-ci réémerge sous une autre forme : non celle primitive et merveilleusement barbare de la Pré-histoire, mais celle d'une société de l'éveil, cultivée et émancipée. Un hypothétique paradis sur terre destiné à ne jamais avoir lieu.

Numance résiste contre une société militaire nazie réunie dans un campement qui encercle la ville. Sans nom dans *Porno-Théo-Kolossal*, cette dystopie donne à voir :

un monde typiquement cléricale et fasciste : dans le sens tout à fait classique du mot. La violence, la discipline, le fanatisme : toutes les formes d'un épouvantable retour au néo-nazisme – certes, naturellement plus moderne, plus technicien qu'il y a vingt ou trente ans⁸⁸⁸.

Plusieurs anachronismes viennent court-circuiter la cohérence temporelle de ce passage et, par là, de la construction sémantique qui oppose Numance à l'armée nazie. En effet, il ne faut pas oublier, comme le rappelle Pasolini lui-même à Eduardo de Filippo dans sa lettre du 24 septembre 1975, que ce texte est à l'origine un discours oral, enregistré au dictaphone et mis à l'écrit seulement dans un deuxième temps. Des tensions irrésolues l'animent, qui exigeraient d'être résolues dans une création écrite. Au contraire, Pasolini semble ne pas s'apercevoir de l'incohérence entre sa première description de Numance, qui faisait allusion à la résistance française pendant l'occupation allemande, et une nouvelle idée qui semble ici émerger : une projection dans le futur, ou du moins dans son époque, de l'opposition entre système fascisme et socialisme. Il parle en effet d'un néo-nazisme « plus moderne et technicien qu'il y a vingt ou trente ans ». Bien qu'il précise qu'il entend le mot fascisme « dans le sens tout à fait classique du mot », affleure ici une nouvelle temporalité. Déjà dans *Le cinéma*, le siège de Numance était comparé à un événement historique plus récent que l'occupation allemande de Paris : l'armée des États-Unis au Vietnam⁸⁸⁹. Cette idée, ou en tout cas, une actualisation de l'opposition politique socialisme et fascisme, apparaît ici en filigrane et laisse le lecteur imaginer l'utopie de Numance-Paris comme un chronotope qui multiplie les stratifications temporelles dans une représentation purement idéale et transhistorique.

Or, qu'il s'agisse de l'héroïque ville ibérique pendant les guerres puniques, de Paris en 1940, du Vietnam attaqué par l'armée états-unienne, ou d'un contre-espace symbolique dans le nouveau totalitarisme de la société de consommation, la représentation repose sur

⁸⁸⁸ Pier Paolo Pasolini, *Porno-Théo-Kolossal*, op.cit., p.96.

⁸⁸⁹ Pier Paolo Pasolini, *Le cinéma*, in *Porno-Théo-Kolossal*, op.cit., p. 123.

un dispositif dystopique. En effet, Numance est présentée comme un espace protégé désormais entouré par une force adverse sur le point de la vaincre. Si Sodome-Rome et Gomorrhe-Milan étaient deux espaces insulaires symétriques, l'armée qui assiège Numance-Paris, nouvel empire totalitaire contemporain, vise à conquérir un contre-espace qui surgit à l'intérieur de sa domination. L'utopie de Numance est donc une utopie *intra-muros* – la dernière – dans une étendue entièrement dystopique. En outre, comme dans la trilogie Zamiatine-Huxley-Orwell, l'angoisse du totalitarisme est racontée à travers l'expérience d'un sujet en rupture avec l'espace environnant. Comme D-503 dans *Nous Autres* et Winston Smith dans *1984*, il s'agit d'un personnage intimement lié à la dimension de l'écriture : un poète. C'est ce dernier qui, lors d'un appel à la ville, reconnaît la défaite imminente de Numance :

Il n'y a plus aucun espoir pour nous, les fascistes sont infiniment plus forts, nous avons perdu toutes les batailles, nous avons aussi perdu la dernière bataille, qui a fait de nous des reclus dans notre propre ville. Désormais tout est perdu. La seule chose qui nous reste à faire est de ne pas tomber vivants entre les mains des fascistes. Ce que je propose, c'est donc le *suicide collectif* de toute la population de Numance⁸⁹⁰.

Numance est une utopie encore plus fragile que Sodome : si cette dernière, comme toute utopie du désir, était mise en péril de l'intérieur, par ses propres paradoxes, la menace qui attaque l'ordre de Numance vient de l'extérieur et cet ordre est plus fort. En effet, lors d'un référendum, la ville votera favorablement pour la proposition du poète. Numance se transformera alors en une sorte de Pompéi, ville de morts, dont les corps fixent « pour l'éternité l'acte qui fut le plus cher de leur vie »⁸⁹¹. Un seul habitant survit à ce massacre volontaire : c'est le poète lui-même. Ce personnage ambigu, instigateur de mort qui finit par choisir la vie, incarne la transition entre l'utopie et la dystopie. En effet, lors de l'inévitable invasion de Numance par l'armée fasciste, il sera emprisonné et transféré dans le campement militaire. Figure emblématique de cette république socialiste qu'est Paris-Numance, dans un premier temps il sera accueilli au sein de l'ordre fasciste comme un « invité d'honneur [...] qui de plus est désormais, en un certain sens, passé de leur côté en trahissant sa ville »⁸⁹². Mais bientôt sa position vis-à-vis du nouvel ordre qui s'est emparé de Numance change : suite à une querelle stérile avec le chef de l'armée fasciste, il refuse d'obéir à ses ordres et sera fusillé. Il meurt, comme ses compatriotes, en choisissant

⁸⁹⁰ Pier Paolo Pasolini, *Porno-Théo-Kolossal*, *op.cit.*, p. 98.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 101.

⁸⁹² *Ibid.*, p. 104.

« l'acte qui fut le plus cher de [sa] vie » : il lève le poing fermé en criant « Vive la Révolution ! ». Traître du corps collectif de Numance, il ne se soumettra pas non plus au nouvel ordre fasciste. Comme dans les classiques dystopiques, la figure du subversif, finit en dernière instance par succomber face au pouvoir.

À travers cette double identité du poète de Numance, Pasolini questionne la place de la parole poétique au sein du collectif, qui est aussi pour lui, une parole intellectuelle. Aussi bien dans la cité utopique que dans la cité dystopique, le poète se distingue, d'abord en influençant la volonté commune, ensuite en la trahissant et, en dernier lieu, en s'opposant au totalitarisme du système dominant. Dans un système clos comme l'ordre utopique, qui exige que l'action de tout individu s'inscrive dans le dessein de la communauté, le poète-intellectuel, figure de marche, donc de la transgression, finit par trahir sa patrie en se reléguant dans une marginalité coupable. À l'inverse, dans l'étendue totalitaire dystopique, en tant que fonction du mouvement, il s'oppose à l'immobilité autoritaire du pouvoir et perturbe son ordre. La parole du poète de Numance, fixée dans son cri révolutionnaire avant de mourir, retrouve donc sa place : elle est à nouveau du « bon côté ». La posture du poète-intellectuel est donc la même au sein de la communauté socialiste et en présence de l'armée fasciste : dans les deux cas, cette figure de la contradiction conteste par ses gestes ou sa parole le *statu quo*. Figure de l'égression ou de l'ad-gression, il finit, paradoxalement, par être plus en adéquation avec sa nature dans l'univers cauchemardesque de la dystopie, qui appelle un refus, que dans le paradis réalisé de l'utopie, qui exige l'obéissance à un ordre préétabli. Ainsi, dans sa dernière interview, Pasolini déclare :

Le refus a toujours constitué un geste essentiel. Les saints, les ermites, mais aussi les intellectuels. Le petit nombre d'hommes qui ont fait l'Histoire ce sont ceux qui ont dit non, jamais les courtisans et les valets des cardinaux. Pour être efficace, le refus doit être grand, et non petit, total [...] ⁸⁹³.

Il reste un doute sur la nature du refus du dernier citoyen de Numance, mort pour une banale querelle au sujet du nom d'un vin, sur laquelle s'imprime un cri révolutionnaire. Mais la figure de l'intellectuel est toujours ambiguë chez Pasolini.

⁸⁹³ Furio Colombo, Giancarlo Ferretti, Pier Paolo Pasolini, *L'ultima intervista di Pasolini*, traduit de l'italien par Hélène Frappat, Paris, Éditions Allia, 2014, p. 9.

4.4.4. L'UTOPIE COMME NON-LIEU : UR ET LE PARADIS

Après avoir assisté à l'exécution du dernier habitant de Numance, Epifanio et Nunzio se mettent en marche en direction d'Ur. Si Sodome, Gomorrhe et Numance, et d'une certaine manière l'armée fasciste aussi, sont des véritables utopies ou dystopies, avec un système idéologique clair et défini, nous ne savons pas grande chose sur la Cité-Utopie d'Ur. En revanche, le scénario s'attarde sur les lieux dans lesquels les pèlerins transitent avant d'arriver à destination : les aéroports et les avions, avec leur flux innombrables et multiculturels qui circulent rapidement dans l'espace. En effet, le voyage vers Ur est un long déplacement à travers ce que Marc Augé a défini comme des « non-lieux » :

Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transition prolongée où sont parqués les réfugiés de la terre⁸⁹⁴.

Dans leur course frénétique d'un avion à un autre pour ne pas rater les correspondances, Epifanio et Nunzio ont un aperçu du monde globalisé à travers la population multiethnique des non-lieux qui se succèdent l'un après l'autre dans leur voyage. Leurs compagnons de vol et les personnages qu'ils rencontrent sur la route, décrits avec un ton amusé qui laisse imaginer un registre à la Charlot, ont les origines et occupations les plus disparates : « deux Vietnamiens et une rangée d'Indiens, serrés comme des sardines⁸⁹⁵ », « des religieuses accompagnées d'un bébé noir et de deux sikhs, gras et noirs, qui ont l'air de danser un tango⁸⁹⁶ », « un vieil Arabe qui s'en va en se dandinant » sur le dos d'un âne, « deux jeunes arabes en blue-jeans⁸⁹⁷ », des femmes voilées, « un guichetier assis sur une caisse de Coca-cola, entouré de cinq ou six soldats, tous de treize ou quatorze ans, un béret grasseyé sur la tête et aux pieds, deux grandes chaussures à la Charlot »⁸⁹⁸, et même un chauffeur napolitain. À travers ces éléments émerge un Tiers-Monde inédit dans le cinéma pasolinien : non l'espace révolutionnaire idéalisé de *La Rabbia*, ni le monde subtopique

⁸⁹⁴ Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p.48.

⁸⁹⁵ Pier Paolo Pasolini, *Porno-Théo-Kolossal*, *op.cit.*, p. 106.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 108.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, pp. 108-109.

d'*Œdipe roi* et *Médée*. C'est un univers qui, malgré le ton léger et comique de la narration, porte les marques indiscutables de la société globale et qui, dans ces déplacements d'un coin du monde à un autre, exhibe l'évanescence de cette sacralité immobile que Pasolini avait tant de fois représentée. Les paysages aussi, dépourvus de toute solennité, sont pratiquement abandonnés, comme cette « simple piste » où atterrissent les personnages, « au milieu d'un désert, avec quelques palmiers pelés dans le fond et une baraque en bois⁸⁹⁹ ». L'espace qui précède l'arrivée d'Epifanio et Nunzio à Ur est une étendue qui semble avoir été progressivement vidée de son histoire et de sa richesse géographique et humaine, une terre de transition entre une époque ancienne indéfinie et une modernité privée de toute épaisseur historique.

Non seulement, les personnages traversent des non-lieux de passage sans identité, mais leur voyage met en scène une progressive dépossession : ils sont dépouillés de leurs valises, de leurs habits, et même du précieux don d'Epifanio pour le Messie : une crèche en or qui figure la scène de la Nativité, « une œuvre précieuse qui ressemble à une Bambochade du XVII^e siècle, quoiqu'apparemment équipée de façon très moderne⁹⁰⁰ ». Cet objet matérialise le moment idéal de l'*épiphanie*, où la quête cesse d'être telle et se fait événement :

La crèche est filmée en plein cadre : elle est donc aussi grande que l'écran, et la Scène semble vraie, en grandeur naturelle. Au son de la tarentelle, l'Enfant Jésus ouvre et referme ses petits bras : tac, tac ; la Sainte Vierge pique de la tête et remonte ; pendant ce temps Saint Joseph : deux coups de rabots et un sourire, deux coups de rabot et un sourire. Puis la tarentelle s'évanouit, pour laisser place aux élans d'une musique sacrée, sublime. De derrière une petite colline (en or), apparaissent les Rois Mages avec leurs présents, puis, humbles et solennels, ils s'approchent de l'Enfant Jésus et s'agenouillent devant Lui, pour lui rendre hommage⁹⁰¹.

Le moment tant attendu par Epifanio, dont le nom est porteur de ce *principe espérance*, qui le pousse à se mettre en marche, est ainsi présent dans la narration sous forme d'une mise en abyme. Son idéal se fait donc image. Mais le récit crée un décalage entre cette visualisation en plein cadre de l'utopie du protagoniste, représentée minutieusement « comme si elle était vraie », et son effective actuation. En effet, cette scène est montrée *après* le vol de la crèche en or, perpétrée comiquement par un personnage napolitain qui s'en empare pour ensuite disparaître « dans un lieu hors du monde, où l'on entend

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 108.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 110.

⁹⁰¹ *Ibid.*

seulement hurler les hyènes⁹⁰² ». C'est dans ce lieu sans espace et sans temps qu'il défait le paquet et découvre la crèche. Bien que le rêve qui a orienté la progression des personnages fasse irruption à l'écran et apparaisse comme une vision absolue et totale, la présence sous-entendue du voleur la dénote sémantiquement comme une absence. Quand l'eu-topie se donne à voir, elle est donc déjà une ou-topie.

Comme dans toutes les Cités-Utopie de *Porno-Théo-Kolossal*, la représentation de la crèche en or, vision utopique à laquelle le spectateur a accès, est niée par un espace qui la contredit dans la narration et qui a été préfiguré par l'épisode du cadeau volé. En effet, lorsque les personnages arrivent à la grotte où le Rédempteur est censé naître, ils se trouvent face à un espace vide :

Ici la Comète, haute dans le ciel, semble bondir, descend, et va briller, plus resplendissante que jamais, et même franchement aveuglante, au-dessus d'une petite caverne poussiéreuse. C'est vers ce lieu, donc, qu'Epifanio dirige ses pas, en pleurant de joie d'avoir atteint son but. Ils finissent par se trouver devant la grotte. Rien ni personne. De la poussière, des cailloux, les reste d'un feu de bédouins, quelques crottes séchées. Voilà tout ce qu'on y trouve, illuminés par la violente lumière de la Comète⁹⁰³.

Si la dystopie de Gomorrhe était une reproduction au négatif de Sodome, si l'armée fasciste opposait son caractère totalitaire au contre-espace isolé et fragile de Numance, dans cette nouvelle antinomie la possibilité même de l'utopie est réfutée par la mise en scène d'un lieu dépeuplé : de sa lumière aveuglante, la Comète éclaire la scène vide de l'impossibilité utopique. Le voyage des personnages se révèle à ce moment comme une marche en pure perte, jusqu'à l'égarement de l'idée même qui les avait poussés à partir, car ils comprennent que le lieu de l'épiphanie est en réalité un non-lieu.

Peu après cette découverte décevante, Epifanio et Nunzio interrogent un vendeur de souvenirs du coin qui leur explique, contre mille lire, la raison de l'échec de leur quête :

Oui, le Messie est né, mais [...] beaucoup de temps a passé et [...] 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 retard⁹⁰⁴.

La naissance du Messie, qui avait orienté la quête utopique et qui était donc une perspective future, apparaît maintenant comme confinée dans un passé révolu. La raison de

⁹⁰² *Ibid.*

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 112.

⁹⁰⁴ *Ibid.*

la rencontre manquée avec le Rédempteur, figure symbolique de l'eschatologie utopique, est alors à rechercher dans un déphasage temporel qui repose sur un paradoxe entre la dimension de l'espoir et la dimension de la mémoire

La rétroprojection des désirs dans la temporalité des souvenirs est évoquée dans un autre texte de ces mêmes années. En janvier 1973, Pasolini écrit le compte-rendu d'un ouvrage qui venait de sortir et qui sera publié dans *Descriptions de descriptions : Les villes invisibles* d'Italo Calvino, qui est à ses yeux le plus beau livre de cet écrivain, son contemporain⁹⁰⁵. Parmi les fragments de cette merveilleuse encyclopédie de villes imaginaires, il retient en particulier un fragment, qui décrit la ville d'Isidora, dans la section « Les villes et la mémoire » :

Il vient à l'homme qui chevauche longtemps au travers de terrains sauvages, le désir d'une ville. Pour finir, il arrive à Isidora, une ville où les palais ont des escaliers en colimaçon incrustés de coquillages marins, où l'on fabrique lunettes et violons dans les règles de l'art, où lorsque l'étranger hésite entre deux femmes il en rencontre toujours une troisième, où les combats de coqs dégénèrent en rixes sanglantes mettant aux prises les parieurs. C'est à tout cela qu'il pensait quand il avait le désir d'une ville. Isidora est donc la ville de ses rêves : à une différence près. Dans son rêve, la ville le comprenait lui-même, jeune ; il parvient à Isidora à un âge avancé. Il y a sur la place le petit mur des vieux qui regardent passer la jeunesse ; lui-même y est assis, parmi les autres. Les désirs sont déjà des souvenirs⁹⁰⁶.

Ce texte met en scène poétiquement le paradoxe temporel de la vie de tout être humain qui avance au cours des âges en poursuivant l'horizon mouvant de ses désirs. Mais lorsqu'il arrive dans la ville de ses rêves, désormais vieux, il découvre que le lieu « à atteindre » dont il avait rêvé pendant sa jeunesse est en réalité la matérialisation de l'espace de la mémoire. En effet, dans son écoulement, la vie remplace peu à peu le temps du futur par le temps passé. Pour l'homme qui a chevauché longtemps, l'horizon de ses jours n'est donc plus l'avenir mais son propre passé. Comme l'ange de l'histoire de Benjamin⁹⁰⁷, il avance à reculons, les yeux tournés vers un passé aussi fuyant que l'étaient ses rêves de jeunesse. La ville d'Isidora offre à Pasolini l'occasion de réfléchir au changement de perspectives qu'entraîne la vieillesse :

⁹⁰⁵ Pier Paolo Pasolini, « Italo Calvino. Le città invisibili », in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op.cit., pp. 1724-1730.

⁹⁰⁶ Italo Calvino, *Les villes invisibles*, traduit de l'italien par Jean Thibaudeau, Paris, Gallimard, 2013, p. 14.

⁹⁰⁷ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, in *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 434.

L'avenir s'élargit donc démesurément, et toutes les proportions du réel, avec sa rationalité et sa morale, sautent. Ne subsiste que le donné de cette expérience – qui privée de rationalité et de morale, doit se justifier toute seule, puisque elle ne peut se confronter à rien d'autre qu'à des illusions, et du reste, puisque elle n'a pas d'autre issue possible que celle de s'exprimer.⁹⁰⁸

Le voyage d'Epifanio, qui raconte lui aussi l'histoire d'un homme qui a vu la vie passer, donne à voir narrativement ce paradoxe, montré poétiquement dans *Les villes invisibles*.

La dimension existentielle de cette inversion du temps de la mémoire et du temps du rêve, assume également une épaisseur politique dans *Porno-Théo-Kolossal*. En effet, l'identification de l'utopie à la scène de la Nativité met en relation cette dernière avec les idéologies eschatologiques. Si, comme nous l'avons vu dans le dernier chapitre⁹⁰⁹, la naissance du Christ est la métaphore de l'avènement d'un lendemain émancipateur, sa rétroprojection inscrit le rêve révolutionnaire dans la ville invisible de la mémoire. Cette utopie se révèle alors, pour reprendre des mots de Pasolini d'août 1969, comme la « fossilisation de l'espérance et du sérieux de la jeunesse⁹¹⁰ ». La révolution elle-même n'est plus que le « rêve d'une chose », fossilisé dans le temps du souvenir.

Une dernière opposition antinomique conclut *Porno-Théo-Kolossal*. Après la mort d'Epifanio, qui a succombé à son propre désespoir, les âmes des deux personnages, comme animés d'une impulsion à continuer leur marche, même quand le dernier espoir s'est effondré, même après le dernier jour, avancent dans le ciel à la recherche d'un paradis qu'ils ne sauront trouver. Bien qu'il soit moins récurrent que l'enfer, cet espace symbolique, que nous avons déjà rencontré dans la vision de Giotto du *Décameron*, est l'une de ces idées-images qui circulent d'un projet à un autre dans tout le corps de l'œuvre pasolinien. En effet, dans un fragment de la *Divine Mimesis* daté du 17 novembre 1964, Pasolini envisageait de décrire, au sein de sa réécriture, un paradis double : le premier devait correspondre au « monde espéré » de l'utopie communiste ; le deuxième, appelé « monde projeté », devait montrer la réalisation de l'idéologie néocapitaliste. Dépourvu de son acception idéalisante, dans cette note le terme « paradis » désignait principalement la réalisation d'une idéologie, quelle qu'elle soit, dans une forme absolue, pleinement accomplie. Les paradis de la *Divine Mimesis* auraient donc spatialisé les deux principales perspectives idéologiques de l'époque : le modèle communiste et le modèle capitaliste, tout comme les Cité-Utopies de *Porno-Théo-Kolossal* matérialiseront des systèmes de valeurs

⁹⁰⁸ Pier Paolo Pasolini, *Descriptions de descriptions*, op.cit., pp. 28-29.

⁹⁰⁹ Voir notre thèse : 3.3.3., p. 301

⁹¹⁰ Notre traduction : « L'utopia che è dunque la fossilizzazione della speranza e della serietà giovanile », in Pier Paolo Pasolini, *Il caos*, op.cit., p. 217.

par la mise en scène d'espaces terrestres. Si le monde néocapitaliste apparaissait comme un projet en cours de réalisation, le « monde espéré », qui correspondait à l'idéologie pasolinienne, était déjà présenté moins comme une possibilité que comme un mirage. À cette même époque il parlait en effet de la Révolution comme un « Sentiment⁹¹¹ ». Dans *Porno-Théo-Kolossal*, l'idée de paradis comme spatialisation parfaite d'une idéologie disparaît complètement et assume une fonction différente. En effet, les diverses oppositions entre Cité-Utopies terrestre, elles-mêmes matérialisation d'une idéologie, déconstruisent progressivement au sein du récit l'idée de l'accomplissement d'un projet de société idéale et par là le concept même d'idéologie. Cet espace conceptuel, avec ses valeurs stables, devient de plus en plus indéterminé et ambigu et est remplacé par un autre espace, cette fois concret et, d'une certaine manière, permanent. En effet, l'*excipit* du récit, inverse ce processus qui faisait jaillir d'un lieu d'espérance le lieu de sa négation. Pour la première fois, d'un espace déconstruit, jaillit le germe d'un espace *possible* :

Lorsqu'il se rassoit en soupirant à côté de Nunzio, il regarde la Terre avec sympathie. De là-bas arrivent – confusément, à travers les voix et les bruits de la vie quotidienne – des chansons de pauvres gens, de stupides chansons à la mode, enfin des chants révolutionnaires. « Et pourtant... – murmure Epifanio – comme toutes les Comètes, la Comète que j'ai suivie moi-même était une connerie. Mais sans cette connerie, Terre, je ne t'aurais pas connue... », et il se passe la main sur les yeux pour sécher quelques mystérieuses larmes de gratitude... Les chants – les chants révolutionnaires – là-bas, se font de plus en plus nets. Epifanio se remet un peu de son émotion et, s'accompagnant d'un geste expressif à la napolitaine, fait : « Maaaaaah....et maintenant ? » Nunzio, va savoir pourquoi, est un peu rasséréné : « Eh bien, M'sieu Epifà – répond-il – la fin n'existe pas. Attendons. Quelque chose finira bien par arriver⁹¹² ».

Par cet énième renversement, l'utopie jusqu'ici dématérialisée jusqu'à la mise en scène du non-lieu par excellence, le paradis, retrouve une consistance et redevient une topie. La Réalité elle-même s'empare de l'espace laissé libre par l'écroulement de l'eu-topie. La Terre, avec sa banalité, sa stupidité, mais aussi ses « rêves » d'un avenir meilleur, désormais loin pour Epifanio, et pourtant encore là, et comme nous l'avons vu⁹¹³, sans l'*ansia del muoversi* qui a permis le voyage, la connaissance du réel n'aurait pas pu se faire.

⁹¹¹ Pier Paolo Pasolini, *Poésie en forme de rose*, op.cit., p. 447.

⁹¹² Pier Paolo Pasolini, *Porno-Théo-Kolossal*, op.cit., p. 114.

⁹¹³ Voir notre thèse : 3.3.3, pp. 303-304.

Porno-Théo-Kolossal rend visible, à travers ses espaces imaginaires, la vis utopique qui traverse tout l'œuvre pasolinien et transforme en un véritable dispositif utopique ses latences. Ce dispositif comporte une première, composante fixe et anhistorique, qui se matérialise dans les différentes Cité-Utopies. Toutefois, on ne comprendrait pas l'utopie pasolinienne si l'on ne mettait pas en relation cette dimension avec cet *agens movens*, pour citer encore une fois Ernst Bloch, qui fait de l'espace idéal, un horizon de sens toujours mouvant. La deuxième composante, dynamique et historique, dialectise la cité *intra-muros* et la fait apparaître comme un espace de crise, menacé éternellement par son double cauchemardesque qui finit par prendre le dessus. L'utopie pasolinienne, comme nous l'avons vu, contient le germe de la dystopie qui nie, non seulement l'enceinte protectrice de l'espace idéal, mais la possibilité même du voyage, comme tentative de sortie de la dégénération inévitable du « lieu où vivre ». En fonction des priorités esthétiques de chacun de ses différents projets et de l'impact que son contexte historique a sur sa personne et sur sa poétique, l'écrivain-cinéaste se focalise sur la possibilité utopique ou sur l'impossibilité dystopique, mais l'autre pôle ne cesse d'agir, ne serait-ce qu'en filigrane.

Dans ses dernières œuvres, l'étendue dystopique assiège de plus en plus violemment les contre-espaces utopiques, comme l'armée fasciste avec Numance ou l'ombre d'un développement irraisonné avec la ville de Sanaa, ce Naples du Moyen-Orient, épargnée jusqu'à là par l'avancement destructeur de l'Histoire. Le pôle utopique n'est parfois plus qu'un éclat d'un temps passé, destiné à être anéanti à jamais. Pasolini choisira alors de se focaliser sur l'élément infernal de la polarité utopie-dystopie et le montrera dans toute son horreur.

L'enfer est l'espace symbolique qui hante obsessionnellement ses dernières œuvres. Dans un texte du 14 janvier 1973, publié dans *Descriptions de descriptions*, il réfléchit à la manière dont l'on peut vivre dans un présent qui a désormais tous les traits d'un enfer sur terre. Il le fait en mettant en regard *La synagogue des iconoclastes* de Juan Rodolfo Wilcock, une encyclopédie de biographies imaginaires de « scientifiques, inventeurs, utopistes, essayistes, philosophes⁹¹⁴ » et, encore une fois, *Les villes invisibles* de Calvino, dont il cite l'épilogue :

L'enfer des vivants n'est pas chose à venir ; s'il y en a un, c'est celui qui est déjà là, l'enfer que nous habitons tous les jours, que nous formons d'être ensemble. Il y a deux façons de ne pas en souffrir. La première réussit aisément à la plupart : accepter l'enfer, en devenir une part au point de ne plus le voir. La seconde est risquée et elle demande une attention, un apprentissage,

⁹¹⁴ Pier Paolo Pasolini, *Descriptions de descriptions*, op.cit., p. 29.

continuels : chercher et savoir reconnaître qui et quoi, au milieu de l'enfer, n'est pas l'enfer, et le faire durer, et lui faire de la place⁹¹⁵.

Selon Pasolini, Wilcock, propose une alternative aux deux possibilités proposées par Calvino pour vivre en enfer :

Wilcock sait, avant tout, depuis toujours et à jamais, qu'il n'y a rien d'autre que l'enfer. Il n'émet même pas de la manière la plus vague et la plus générale (comme Calvino) l'hypothèse qu'il ait quelque chose en dehors de l'enfer. Il n'imagine pas le moins du monde qu'il puisse exister une façon, même illusoire, de ne pas en souffrir ou du moins de l'ignorer. Et qu'est-ce qui distingue alors Wilcock de la majorité silencieuse ? C'est clair bien que terrible : il accepte l'enfer, comme le fait la majorité silencieuse, mais à la différence de celle-ci, il n'en fait pas partie, et grâce à cela, il le reconnaît. C'est ainsi qu'est mise en place une condition de la « situation d'étrangeté » [estraneamento]. Le fait d'accepter une donnée comme pure et simple objectivité, et de ne pas en faire partie tout en la reconnaissant, force Wilcock à entretenir avec ce phénomène une relation tragique d'étrangeté : à laquelle n'est consenti aucune issue, fût-elle provisoire et dérisoire..⁹¹⁶

Comme souvent dans *Descriptions de descriptions*, en parlant des autres écrivains, Pasolini parle en réalité en son nom. Ce rapport d'« étrangeté » tragique, qu'il attribue à Wilcock, décrit en effet le regard qu'il jettera, dans ses dernières œuvres sur « l'enfer des vivants », la dystopie du présent.

⁹¹⁵ Italo Calvino, *Les villes invisibles*, *op.cit.*, p. 198.

⁹¹⁶ Pier Paolo Pasolini, *Descriptions de descriptions*, *op.cit.*, pp. 28-29.

Chapitre 5 - DYSTOPIES PASOLINIENNES

Car seul le désespoir peut nous sauver.

Adorno, citant Grabbe⁹¹⁷

Quelques heures avant sa mort, dans sa dernière interview, Pasolini exprime sa manière de ressentir son époque : « la tragédie est qu'il n'y a plus d'êtres humains mais des étranges machines qui se cognent les unes contre les autres⁹¹⁸ ». Ce propos cristallise non seulement le contenu de ce cri désespéré que sont ses derniers écrits politiques, *Écrits corsaires* et *Lettres luthériennes*, mais également l'esprit du dernier pan de son œuvre littéraire et cinématographique. Quand il parle d'« êtres humains », il évoque par métonymie une part bien spécifique de l'humanité, celle qui a représenté le contenu fondamental de toute son esthétique : les habitants de la subtopie. Cette humanité-là apparaissant désormais à ses yeux comme reléguée dans un passé irrécupérable et menteur, son art doit subir un revirement inévitable et une profonde remise en question.

À l'instar de la société de consommation qui manipule les corps, les styles de vie, l'âme du peuple, dans les dernières années de sa vie, Pasolini reprend en main ses œuvres célébrant la subtopie et les soumet à un douloureux travail de défiguration. Ainsi verront le jour la *Nouvelle Jeunesse*, avatar de la *Meilleure Jeunesse*, certaines séquences de *Pétrole*, qui parodient ce qui reste des *borgate*, et cette anti-*Trilogie de la Vie* qu'est son dernier film : *Salò ou les 120 journées de Sodome*. Les teintes édéniques du Frioul des années quarante, l'authenticité des *borgate*, l'univers coloré de Boccace, de Chaucer, des *Mille et une Nuits* disparaissent derrière une seule figure qui s'impose, impérieuse, à toutes les expériences esthétiques du dernier Pasolini : celle de l'Enfer. C'est à ce moment-là que nous pouvons parler d'un véritable retournement dystopique.

⁹¹⁷ Voir Christophe David (2006), « De l'homme utopique à l'homme dystopique : notes sur la question de l'utopie dans l'œuvre de Günther Anders », *Mouvements*, n°45-46, mars 2006. [Texte en ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2006-3-page-133.htm#no11> (Dernier consultation : 03/03/2016)

⁹¹⁸ Furio Colombo, Giancarlo Ferretti, *L'Ultima intervista di Pasolini*, traduit de l'italien par Hélène Frappat, Paris, Éditions Allia, 2014, pp. 10-11.

5.1. LE RETOURNEMENT DYSTOPIQUE

S'il fallait choisir une date symbolique qui inaugurerait cette nouvelle phase créative, nous pourrions proposer la transition entre les années 1972 et 1973 : les premiers *appunti* pour *Pétrole* remontent en effet à l'été 1972, l'article inaugural d'*Écrits Corsaires* date du 7 janvier 1973 et dans ces années commence la genèse tortueuse de *Salò*. La séparation d'avec Ninetto Davoli, qui a un impact non négligeable sur le vécu de Pasolini de ces années, est quelque peu antérieure, datant des derniers mois de 1971. Le fait que la réalisation des *Mille et une nuits*, que nous associons au moment utopique de l'art pasolinien, se trouve coïncider chronologiquement avec la période dystopique s'explique par son ancrage dans le projet de la *Trilogie*, conçu antérieurement (probablement dès 1970). Cette synchronie attire néanmoins notre attention sur la nécessité de ne pas réduire la conversion dystopique de Pasolini à sa dimension chronologique. Tout en pouvant en effet l'associer à la dernière période de son œuvre, il est fondamental de remarquer qu'elle relève d'un mouvement bien plus complexe qui dessine moins une ligne droite qu'un parcours discontinu, fait de nombreuses oscillations, micro-revirements, bonds en arrière. Autrement dit, la production artistique de Pasolini contient un germe dystopique qui, tout en étant à l'œuvre à des intensités différentes depuis les premiers poèmes, se manifeste dans toute sa puissance dans les dernières années.

Il est indéniable que les œuvres que nous localisons, chronologiquement et surtout logiquement, dans le moment dystopique pasolinien élaborent une esthétique nouvelle qui marque un point de non-retour par rapport aux créations précédentes. Mais cette rupture, loin de couper tout lien avec le passé créatif de l'artiste, y revient sans cesse jusqu'à instituer un réseau très dense de correspondances qui nous autorisent à parler d'un véritable rapport symbiotique. Ses dernières œuvres se tournent sans cesse en arrière, hantées par l'impulsion de renier, de repenser, de déconstruire ce qui a été édifié, dans une volonté paradoxale de présentifier ce qui n'est plus et de l'invalider systématiquement.

5.1.1. SOUS LE SIGNE D'ADORNO : « L'ÂGE D'OR EST L'ENFER », OU DE L'ABJURATION

Si, précédemment, le cinéma et la littérature de Pasolini, malgré l'omniprésence du spectre de la mort, étaient animés par un esprit utopique qui matérialisait et faisait vivre des images de désir — ce que Benjamin a appelé les *Wunschbilder* —, à partir de la période que l'on a évoquée on assiste à une prise de conscience qui l'amène à s'intéresser non plus au passé, dans son caractère fantasmatique, mais au présent, dans sa dimension infernale. Pour penser l'utopie chez Pasolini, il faut alors basculer de la réflexion du Walter Benjamin du *Livre des passages* à celle de « l'un des penseurs les plus pessimistes du siècle⁹¹⁹ » : Theodor W. Adorno.

La réaction d'Adorno à la lecture de *l'Exposé de 1935* pour le *Passagenwerk* est fondamentale pour comprendre dans quel sens nous entendons ce basculement. Le 2 août 1935, le futur auteur de *Minima moralia* et de *Dialectique négative* répond à Benjamin en manifestant toute sa perplexité quant à l'ébauche de théorisation de l'utopie que ce dernier avait proposée dans la première version de *l'Exposé*. Un point dérange particulièrement Adorno, à savoir la disjonction benjaminienne de l'âge d'or de son nécessaire contrepoint dialectique, l'Enfer. Benjamin serait resté prisonnier de l'image « mythico-archaïque de l'âge d'or » et n'aurait pas pris en compte cette part d'enfer qui hante les images de désir de la modernité. Car « la catégorie dans laquelle l'archaïque se glisse dans le moderne est bien moins », selon lui, « l'âge d'or que la catastrophe⁹²⁰. » Miguel Abensour explique ce passage en parlant d'une « vision paradoxale de l'âge d'or » chez Adorno, selon lequel il y aurait une « remontée rémanente dans l'histoire du monde de la terreur⁹²¹ ». Dans ce sens, l'âge d'or contiendrait l'enfer. Si, selon Benjamin, le rêve d'un avenir utopique qui traverse chaque époque se tourne vers le passé le plus archaïque de la société sans classes – « le pays de Cocagne, le très ancien symbole des désirs réalisés⁹²² » – en faisant ainsi dialoguer l'Ancien et le Nouveau, selon Adorno, les images de désir tournées vers le passé ne peuvent pas être analysées sans prendre en compte la catastrophe qui hante sans cesse l'histoire, qu'elles ne feraient qu'occulter, en préférant le sommeil à l'éveil de la théorie critique. Comme l'a remarqué également Jean-Michel Palmier, Adorno reproche à Benjamin d'avoir une vision encore « trop positiviste » de l'histoire et non suffisamment

⁹¹⁹ Nous citons Michael Löwy, « Le “Principe espérance” d'Ernst Bloch face au “Principe responsabilité” » [En ligne] URL : https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/203/files/2013/01/LOWY_Bloch.Jonas_.pdf et Michael Löwy, « Theodor W. Adorno, ou le pessimisme de la raison », in *La Revue Internationale des Livres et des Idées*, 06/05/2010, URL : <http://www.revuedeslivres.net/articles.php?idArt=479> (Dernière consultation le 03/03/2016)

⁹²⁰ Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, *Correspondances 1928-1940*, Paris, Gallimard, 2006, p. 173.

⁹²¹ Miguel Abensour, « Walter Benjamin. Le guetteur de rêves », *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, op.cit., p. 83.

⁹²² Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, *Correspondances 1928-1940*, op.cit., p. 37.

dialectique⁹²³. Suite aux remarques d'Adorno, Benjamin repensera le texte de l'*Exposé* de 1935 pour aboutir à la version de 1939, où il parlera en effet de la modernité comme « temps de l'enfer⁹²⁴ ».

Au-delà de la querelle entre Benjamin et Adorno sur les rêves du XIX^e siècle et sur le statut de l'image dialectique, le débat sur les liens que l'âge d'or nouerait avec l'enfer est fondamental pour comprendre la réflexion du « dernier » Pasolini. Un texte en particulier est emblématique à ce propos. Il s'agit de *l'Abjuration de la Trilogie de la vie*, publié dans *Lettres luthériennes*. C'est ici que le cinéaste annonce, sans le formuler en tant que tel, son glissement d'une vision proche de celle de l'*Exposé* benjaminien de 1935⁹²⁵ à la réponse d'Adorno, autrement dit la métamorphose des *Wunschbilder* pasoliniennes en fantasmagories infernales. Il y a dans cet article le manifeste de ce retournement qui l'amène à ne plus poursuivre une utopie, aussi problématique soit-elle, mais à viser par son art la représentation d'une catastrophe qui est moins un présage du futur qu'une catégorie consubstantielle au temps humain. Car l'Enfer a *toujours été là*, dans les mailles de l'Histoire, sous-jacent à la grande illusion du progrès que Leopardi définissait, avec sa célèbre hyperbate *le magnifiche sorti e progressive* (« les magnifiques destins et progressifs⁹²⁶ »).

Qu'est-ce qui entraîne ce revirement « adornien » ? Dans *l'Abjuration à la Trilogie de la vie*, après avoir expliqué les raisons intimes de ses trois films utopiques, le *Décameron*, les *Contes de Canterbury* et les *Mille et une nuits*, Pasolini affirme qu'il est désormais inévitable de les renier, ou, pour reprendre son langage, de les « abjurer » : à une époque où un changement sociologique de portée mondiale modifie la réception des images de corps nus et de leurs sexes. La lutte pour le droit d'expression qui a animé le tournage de ces trois films semble désormais servir moins les idéaux progressistes pasoliniens que les logiques d'un nouveau pouvoir « qui n'a pas encore de visage⁹²⁷ ».

Ce dernier, sous le masque du libéralisme, est désormais prêt à s'approprier, à manipuler et à digérer toute opposition pour la recracher contre ses opposants. La *Trilogie de la vie* tout comme son réalisateur deviennent dès lors des proies faciles. Pour comprendre la portée de cette déclaration, il faut se souvenir que, malgré lui, le

⁹²³ Jean-Michel Palmier, « Un matérialisme problématique », *Lignes*, n°11, février 2003, pp. 7-37.

⁹²⁴ Walter Benjamin, « L'Exposé de 1939 », *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op.cit., p. 51.

⁹²⁵ *Les thèses sur la philosophie d'histoire* suivent la polémique avec Adorno et seront écrites en 1940 et publiées en 1942. Voir Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, op.cit.

⁹²⁶ Giacomo Leopardi, *Opere morali*, Napoli, Guida ed., 1986. Ce texte a été traduit par Joël Gayraud, in Giacomo Leopardi, *Petites œuvres morales*, Paris, Allia, 2007.

⁹²⁷ Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, op.cit., p.77.

Décameron, grand succès commercial, inaugura en Italie un sous-genre cinématographique qui fit florès dans la première moitié des années soixante-dix. Il s'agit du cinéma « *decamerotico* » (littéralement, « décamérotique ») : une cinquantaine de films grand-public mettant en scène des histoires à thème érotique et à la matière salace, situées principalement dans l'Italie du Moyen Âge. La genèse de *Salò* elle-même a, comme nous le verrons, des liens avec ce phénomène. Cette mode cinématographique, s'inscrivant dans un horizon de réception bien différent de celui que Pasolini avait imaginé pour sa *Trilogie*, est en quelque sorte la preuve d'un changement majeur dans la réalité sociologique italienne. Un nouvel horizon de valeurs semble prendre progressivement les devants, en attestant moins d'une véritable émancipation des classes populaires que de leur soumission à une énième imposition : l'univers hédoniste de la consommation et ses logiques marchandes. Dans cette nouvelle configuration socio-historique, l'érotisme n'est alors plus à voir comme un espace utopique de libération mais comme la métaphore des stratégies de domination de la fausse tolérance d'un nouveau pouvoir qui atteint toutes les couches de la société, y compris celles qui avaient toujours été marginales et donc protégées de toute impulsion extérieure. En préconisant des modèles de vie et des comportements fonctionnels à ses intérêts, aux yeux de Pasolini, le nouveau pouvoir manipule les corps jusqu'à engendrer ce qu'il appelle à plusieurs reprises dans ses écrits politiques la « mutation anthropologique » irréversible du peuple italien⁹²⁸, miroir et anticipation de la disparition du peuple tout court. Cette nouvelle réalité est à ses yeux la « donnée la plus macroscopique de la nouvelle époque humaine »⁹²⁹.

La prise de conscience qui découle de cette lecture de son temps nous amène à interpréter *l'Abjuration* comme le manifeste de la conversion dystopique de Pasolini et à la rapprocher de la pensée d'Adorno :

On peut m'objecter : « Toi à vrai dire, dans la *Trilogie*, tu ne représentais pas des corps et des organes sexuels contemporains, mais ceux du passé ». C'est vrai, mais pendant quelques années il m'a été possible de me leurrer. Le présent dégénèrescent était compensé tant par la survie objective du passé que, en conséquence, par la possibilité de le représenter. Mais aujourd'hui, la dégénérescence des corps et des sexes a pris une valeur *rétroactive*⁹³⁰. Si ceux qui étaient *alors* de telle ou telle manière ont pu devenir maintenant de cette autre manière, cela signifie qu'ils l'étaient déjà potentiellement : donc même leur manière d'être d'alors est dévaluée par le présent. Les jeunes et les adolescents du sous-prolétariat romain – qui sont

⁹²⁸ Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, op.cit., p. 79.

⁹²⁹ Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes*, op.cit., p. 82.

⁹³⁰ Nous soulignons.

d'ailleurs ceux que j'ai projetés dans la vieille et résistante Naples, et ensuite dans les pays pauvres du Tiers-Monde – , s'ils sont maintenant des déchets humains, cela signifie que même *alors* ils l'étaient potentiellement [...]. L'écroulement du présent implique celui du passé. La vie est un amas de ruines insignifiantes et ironiques⁹³¹.

Par ce nouveau constat, Pasolini remet radicalement en question sa vision du passé et le mythe de la subtopie. Si l'archaïque avait représenté pour lui l'horizon à poursuivre dans le présent à travers le dévoilement et la célébration de ses multiples survivances, il prend maintenant acte de la nature illusoire et essentiellement erronée de cette perspective. L'espace-temps de l'origine comme possibilité de salut dévoile ainsi, rétrospectivement, son visage mensonger. Par conséquent, les corps des habitants de la subtopie (« les jeunes et les adolescents du sous-prolétariat romain – qui sont d'ailleurs ceux que j'ai projetés dans la vieille et résistante Naples, et ensuite dans les pays pauvres du Tiers-Monde ») ne sont plus à voir comme des survivants à protéger contre un présent ennemi, mais comme la dernière étape d'une « dégénérescence » qui se manifeste inéluctablement à travers l'Histoire. Comme Adorno, Pasolini voit maintenant dans le temps humain le processus d'accomplissement d'un massacre que la réalité montre dans toute son atrocité. Tandis que pour le philosophe de l'école de Frankfurt l'événement qui dévoile le destin affreux de la prétendue évolution humaine est la tragédie des camps d'extermination nazis, la catastrophe qui met Pasolini face à la nécessité de remettre en question son idéalisation du temps de l'origine est cette disparition du peuple que, sans craindre la métaphore, il appelle dans les derniers écrits politiques « génocide ». Comme il l'explicite dans le passage conclusif de l'*Abjuration*, ce qui lui reste à faire en tant qu'artiste et homme est de se consacrer à la représentation de ce phénomène :

Moi donc, je suis en train de m'adapter à la dégradation et d'accepter l'inacceptable. Je manœuvre pour réorganiser ma vie. Je suis en train d'oublier comment étaient les choses auparavant. Les visages aimés d'hier commencent à pâlir dans ma mémoire. J'ai devant moi – peu à peu sans plus aucune alternative – le présent. Je réadapte ma tâche à une plus grande lisibilité (*Salò* ?)⁹³².

Dans *Salò* il y aura tout cela : la dénonciation de la violence du nouveau présent, une vision adornienne de l'histoire et surtout la négation de l'utopie de la *Trilogie de la Vie*. Le royaume du Diable du Moyen Âge, avec ses démons et ses tortures, qui hantait comme une

⁹³¹ Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes*, op.cit., pp. 83-84.

⁹³² *Ibid.*, pp. 86-87.

sorte de présage *Le Décaméron* et *Les Contes de Canterbury*, devient dans son dernier film, la figure d'un présent apocalyptique qui n'est que le dévoilement extrême d'une Histoire meurtrière. Cette part d'enfer qui, selon Adorno, serait l'autre face de l'utopie⁹³³, fait irruption non seulement dans *Salò* mais dans toute l'esthétique pasolinienne des dernières années. Si le moment utopique de son art célébrait et projetait en avant le temps perdu de l'Origine, le Pasolini de l'abjuration tâche avant tout de montrer, pour le dire avec Adorno, que l'âge d'or *est* l'Enfer. D'une certaine manière, son parcours d'artiste prend à rebours *l'iter* dantesque en dessinant une trajectoire qui s'éloigne progressivement du Paradis perdu pour sombrer dans le royaume des ténèbres. L'utopie et ses images de désir doivent maintenant être montrées dans leur essence infernale, c'est-à-dire dystopique.

5.1.2. LA CHUTE DYSTOPIQUE : POINTS DE BASCULEMENT DE LA PARABOLE UTOPIQUE ET TRAVAIL CRÉATEUR DU NÉGATIF

Dans les œuvres de la dernière période pasolinienne, qui vont du roman au cinéma en passant par la poésie et par la prose politique, l'utopie perd sa charge propulsive et se change définitivement en une mise en scène infernale de la stase et de l'inéluctable. En abjurant la *Trilogie de la vie*, Pasolini renie non seulement ces trois films, mais aussi l'esprit utopique qui animait son œuvre jusqu'aux toutes premières années soixante-dix. Il y a là un retournement qui n'est pas propre à la seule œuvre de Pasolini, mais au genre utopique lui-même.

Comme nous l'avons vu, l'histoire de l'utopie en tant que tradition littéraire, dessine une longue parabole, logique et chronologique, qui va de la représentation de l'Éden biblique aux dystopies du XX^{ème} siècle. En étudiant les caractéristiques particulières de la forme utopique, nous avons remarqué que dans tout pays utopique existe en filigrane un « arrière-pays idéologique » qui s'inspire d'un « pays historique ». Pour reprendre un concept de Corin Braga, toutes les utopies ou les dystopies, dans leur singularité, donnent à voir le *mundus*, à savoir le monde de l'écrivain vu au prisme de son jugement historique particulier. La parabole utopique semble donc dépasser le domaine de l'invention littéraire pour nous éclairer sur les perceptions des écrivains de leur temps et,

⁹³³ Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, *Correspondances 1928-1940*, Paris, Gallimard, 2006, p. 173.

d'une certaine manière, sur l'Histoire elle-même, une Histoire passée au tamis d'une sensibilité individuelle et d'une représentation subjective constituant un témoignage indispensable des craintes et des présages d'une époque. Si les différentes étapes de la traversée utopique (paradis-utopie-dystopie) peuvent être analysées comme autant de miroirs d'un temps historique, le moment « préutopique » des représentations du paradis correspondrait ainsi à la période qui précède la Renaissance, l'utopie jaillirait de cette dernière, et la dystopie connaîtrait une fortune particulière notamment en correspondance des traumatismes du XXème siècle. Suivre cette hypothèse signifie en quelque sorte cerner un processus qui irait d'une époque mythique (une sorte de temps des Dieux), à un temps rationnel tout humain (un temps de l'Homme), jusqu'à l'impasse d'une raison qui se change en déraison (le temps de l'Enfer).

Dans la *Dialectique de la Raison*, Adorno et Horkheimer lisent l'Histoire à partir de ce processus à travers lequel le mythe des Lumières, à savoir l'affirmation d'une raison rédemptrice, se métamorphose progressivement en son contraire : la barbarie. Ce n'est pas un hasard qu'ils choisissent comme figures emblématiques de ce mouvement le personnage d'Ulysse et le Marquis de Sade, que nous avons rencontrés en correspondance des principaux tournants de la parabole utopique, le premier incarnant le moment où le paradis judéo-chrétien bascule vers le rêve tout terrestre et laïc de l'utopie, et le deuxième figurant le basculement de l'illusion utopique vers la contre-utopie, anticipation de la dystopie. La figure d'Ulysse, qui représente pour Adorno et Horkheimer l'affranchissement de l'homme d'une dimension mythique en faveur d'une relation purement rationnelle au monde, est pour Dante le *topos* négatif de l'explorateur qui défie les limites pour se lancer à l'aveugle vers des horizons inconnus et incertains, insouciant de la volonté de Dieu. C'est pourquoi cette figure symbolise, dans la parabole utopique, le pont entre l'univers médiéval de l'au-delà dantesque et l'époque des explorations qui est la condition historique incontournable de *l'Utopie* de Thomas More. Sade, de son côté, pour les deux auteurs de l'école de Francfort, permet de comprendre le potentiel destructeur de la raison lorsqu'elle est dépourvue d'un dessein moral supérieur et réduite à une simple instance calculatrice, ce qui conduira à la barbarie des camps d'extermination au XXème siècle⁹³⁴. L'œuvre de Sade assume la même fonction dans l'histoire de l'utopie. La contre-utopie du Divin Marquis emprunte en effet les grands schémas de l'utopie classique tout en les détournant de l'objectif du bonheur social que Thomas More avait imaginé dans

⁹³⁴ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, op.cit., p. 127.

son *libellus*. L'utopie devient alors une machine au service d'un délirant idéal égotique qui ne peut que sombrer dans le totalitarisme. Les portes de la dystopie sont ainsi ouvertes.

L'œuvre de Pasolini se développe en quelque sorte selon un processus similaire. Après avoir projeté le mythe de l'Éden dans la recherche proprement utopique d'un lieu où vivre laïc et terrestre, l'artiste prend acte de l'échec de cette démarche et adapte son œuvre à la nouvelle barbarie des années soixante-dix. Si l'on voulait pousser jusqu'au bout cette triple comparaison qui rapproche le processus décrit par Horkheimer et Adorno de la parabole de l'utopie et ensuite de la trajectoire de l'œuvre pasolinien, nous pourrions repérer les mêmes points de basculement, incarnés, d'un côté, par une figure qui reprend celle d'Ulysse et, de l'autre, par le marquis de Sade lui-même. La figure d'Ulysse est absente chez Pasolini. Ce serait un étrange manque pour un artiste tout à fait imprégné de culture grecque⁹³⁵, si un autre personnage ne venait pas combler cette lacune. Il s'agit de Jason, l'Ulysse pasolinien, voyageur qui incarne à ses yeux la soif de découverte et de conquête de la civilisation occidentale. Tout comme la figure d'Ulysse dans la *Dialectique de la Raison*, Jason se lance dans une escalade mortifère vers un progrès qu'il croit illimité et qui ne l'amènera qu'à la catastrophe. À travers son Ulysse-Jason, Pasolini pense la dialectique impossible entre la subtopie et le monde rationnel moderne en racontant la tragédie de sa rencontre avec la barbare Médée. Sade, de son côté, accompagne l'écrivain-cinéaste dans son basculement dystopique des dernières années. Non seulement ses *Cent vingt journées de Sodome* constitueront la matière principale de *Salò*, mais dans l'un des textes de *Lettres luthériennes*, le petit traité pédagogique *Gennariello*, Pasolini propose de dédier ses réflexions, non « à l'ombre monstrueuse » du philosophe de Genève, mais « à l'ombre dédaigneuse du Marquis de Sade⁹³⁶ ». La rencontre avec Sade, qu'il semble découvrir à cette époque⁹³⁷, marque la chute de la parabole utopique. La conversion dystopique est désormais accomplie dans l'œuvre pasolinien.

Lorsqu'on parle de dystopie chez Pasolini, il faut donc entendre ce basculement qui l'amène à la prise de conscience du caractère fantasmatique et irréel de son utopie et qui inaugure une phase de déconstruction des espaces que son œuvre avait tenté de représenter. L'impossibilité de l'utopie remplace, en quelque sorte, le fantasme subtopique et transforme le rêve d'un ailleurs en cauchemar du présent. « L'ombre de l'objet (perdu) »,

⁹³⁵ Sur l'influence de la culture grecque chez Pasolini, nous renvoyons à la thèse d'Anne-Violaine Huckle, *L'invention de l'antique dans le cinéma italien moderne. La poétique des ruines chez Federico Fellini et Pier Paolo Pasolini*, sous la direction de Laurence Schifano et Jean-Loup Bourget, soutenue en 2012.

⁹³⁶ Pier Paolo Pasolini, « Gennariello », *Lettres luthériennes*, op.cit., p. 42.

⁹³⁷ Alberto Sebastiani, « Intervista a Pupi Avati. Genesi di una sceneggiatura », in *Palazzo San Vitale*, n°5, gennaio-febbraio 2001

dont parle Freud⁹³⁸, est définitivement « tombée sur le moi » de l'artiste : son imaginaire ne travaille plus au profit de la construction d'un rêve alternatif à la réalité, comme c'était le cas aussi bien dans les films mythologiques de Pasolini que dans la *Trilogie de la vie*, mais il ne se représente le présent que comme absence de l'objet aimé, à savoir les corps subtopiques, incapables de survivre à la nouvelle réalité historique. Le travail du négatif, à l'œuvre dans plusieurs moments de son œuvre, accomplit dans ses dernières créations cette inversion de tendance qui fait découler la représentation esthétique non d'un objet fantasmé, mais d'un objet reconnu comme absent. Toutefois, le mot dystopie ne décrit pas uniquement, de manière abstraite, le pur travail du négatif. Il identifie également des représentations spatiales qui prennent forme dans le processus de création. S'il est vrai qu'à la racine des dernières œuvres de Pasolini il y a l'irruption d'un manque, le récit de cette absence se structure et finit par créer des représentations achevées de cités infernales que l'on peut inscrire dans le sillage de la tradition dystopique. Dans les nombreux écrits pasolinien, on ne trouve pas d'allusions explicites aux auteurs de la trilogie dystopique, *Zamiatine*, Huxley, Orwell. Nous n'essayerons donc pas de conjecturer leur possible influence sur le travail de l'écrivain cinéaste. Que Pasolini ait été inspiré par ces récits ou non, nous expliquons les nombreuses analogies que nous allons étudier par une réaction commune face aux grandes fractures du XX^e siècle qui ont marqué, dans l'esprit des contemporains, des points de non-retour.

Si pour les dystopistes, ces moments de choc seraient à rechercher dans les guerres mondiales et dans le totalitarismes (*Zamiatine* et Orwell), ou dans les dernières transformations du capitalisme avancé (Huxley), chez Pasolini, ce sentiment de catastrophe irréversible est à rechercher dans l'achèvement des transformations sociales et économiques qui ont investi l'Italie à l'issue de la seconde guerre mondiale, comme nous l'avons vu. Néanmoins, la représentation du traumatisme, tout pasolinien, de la « mutation anthropologique du peuple » va devoir s'appuyer sur les événements du XX^e siècle pour s'armer d'un répertoire de métaphores aptes à rendre aussi bien la continuité avec ces derniers que leur caractère absolument inédit. C'est grâce à cette contamination d'images du passé et de nouvelles préoccupations politiques et esthétiques que Pasolini tâchera de donner un visage au « Le Nouveau Pouvoir de la société consumériste », qui est à ses yeux, sous ses allures de liberté, le plus cruel des totalitarismes.

⁹³⁸ Voir Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, Paris, Payot & Rivages, 2010.

5.1.3. SE RETOURNER POUR RETOURNER : DANS LE LABORATOIRE DE L'INVERSION PASOLINIENNE

Aux origines de la dystopie pasolinienne – comme d'ailleurs de la dystopie tout court – il y a la notion de retournement : *retourner* à l'utopie pour la discréditer, en *retourner* le sens et les présupposés, tout en restant à l'intérieur de ses schémas propres. Si, comme nous le rappelle son étymologie, ce terme dénote non seulement l'idée d'« inversion », mais aussi « l'action de retourner à l'endroit d'où l'on était parti », il apparaît d'autant plus approprié pour qualifier le tournant qui caractérise la dernière période de l'œuvre pasolinien. En effet, vers la fin de sa vie, Pasolini se tourne vers le commencement de son œuvre qui célébrait l'aube de la civilisation, à savoir le passé mythique et archaïque de la société sans classes dont parlait Benjamin, pour le soumettre à ses nouveaux impératifs esthétiques et politiques. Ne pouvant qu'abjurer⁹³⁹ sa vision idéalisée de l'origine sous les coups de l'« écroulement rétroactif du passé », l'écrivain-cinéaste travaille à matérialiser la forme monstrueuse qu'assume maintenant à ses yeux cet âge d'or qui avait été à la fois le point de départ et le contenu majeur de son œuvre. Abjurer signifie alors mesurer toute une création à la lumière de l'Enfer du présent, la repenser et, si nécessaire, comme l'a très bien dit Guido Santato, la piétiner (« calpestarla⁹⁴⁰ »). Le concept de retournement a donc chez Pasolini une double valeur : revenir sans cesse sur son œuvre passée, mais aussi, lui infliger ce retournement de sens qui ne peut qu'amener à la défiguration de ses problématiques et de sa forme même.

D'un point de vue formel, le retournement dystopique de Pasolini se matérialise à travers plusieurs stratégies créatives. Ses dernières œuvres constituent un véritable laboratoire de l'inversion négative ; malgré le désespoir de ces années, l'« officina » est à nouveau ouverte. Si nous voulions mettre de l'ordre dans la recherche bouillonnante de la négation pasolinienne, nous pourrions cerner essentiellement trois opérations. La première relève d'un procédé d'assemblage que nous retrouvons par exemple dans la réécriture poétique de la *Meilleure Jeunesse*. Il s'agit de juxtaposer une création du passé, dans ce cas son recueil de poèmes des années quarante et cinquante, et une « seconde forme », qui reprend les anciens contenus pour les adapter au nouvel horizon dystopique. Comme l'a

⁹³⁹ Par « abjuration », nous entendons dorénavant non seulement le texte qui porte ce nom, que Pasolini n'écrit qu'en juin 1975, mais un procédé en cours, apparu dès 1972, qui entraîne ce « changement de direction » transformant l'utopie pasolinienne en dystopie.

⁹⁴⁰ Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, p. 161.

remarqué Jean-Michel Gardair, « le nouveau ne dépasse pas l'ancien mais il est à la fois la somme de ses variantes [...] et l'invitation au rapprochement entre la *première* et la *seconde* forme.⁹⁴¹ » Une nouvelle forme jaillirait alors dans l'imagination du lecteur créant une synthèse imparfaite des deux autres⁹⁴². De cette manière, l'ancienne et la nouvelle œuvre coexistent et, en coexistant, s'invalident mutuellement. Une donnée historique – la progressive disparition des conditions de possibilité du monde édénique du Frioul – dessine l'axe de symétrie entre les deux formes, en empêchant le lecteur de *croire* tout aussi bien à la première qu'à la seconde. En effet, l'ancien monde se révèle désormais comme une fantasmagorie niée par l'Histoire, et la deuxième, soubresaut nostalgique qui ne suit que les règles de l'inertie, s'affiche en tant que tentative, obstinée et vouée à l'échec, de présentifier l'ancien recueil après l'effondrement de l'illusion. Nous appelons « inversion *in praesentia* » cette première modalité du retournement où le moment utopique et le moment dystopique se font face et se nient réciproquement.

La deuxième modalité donne à voir, au contraire, une « inversion *in absentia* » et nous y assistons, par exemple, dans *Salò*. Il ne s'agit pas pour l'écrivain-cinéaste de juxtaposer une œuvre du passé et une œuvre du présent qui serait la présentification de la première, mais d'organiser un contenu artistique *ex-nihilo*. Toutefois, un film comme *Salò*, formellement indépendant des œuvres précédentes, est le résultat d'un procédé de défiguration qui, fonctionnant selon des logiques proches des « inversions *in praesentia* », reprend l'univers matériel et formel d'autres créations, notamment la *Trilogie de la vie*, avec l'objectif de les déconstruire et de dénoncer le mirage dont elles étaient porteuses. Lorsque l'on parle d'« inversion *in absentia* », nous entendons souligner que l'œuvre ne se présente pas structurellement comme la réédition d'une création précédente. Néanmoins, elle peut se servir d'anciens matériaux esthétiques pour détourner leur valeur symbolique ; c'est le cas, par exemple, du choix de faire jouer dans *Salò* certains acteurs emblématiques de la *Trilogie*, comme Ines Pellegrini et Franco Merli, interprétant respectivement Zumurrud et Nur ed Din dans les *Mille et une nuits*. Comme nous le verrons, la valeur utopique de ces deux figures est complètement démolie au profit d'un regard dystopique qui ne laisse aucun espoir. En cas de reprises comme celle-ci, le contenu absent (les personnages de Zumurrud et Nur ed Din), présentifié grâce aux renvois intertextuels, agit en tant que *memento* et établit un lien fort entre le contenu absent et ce qu'il est devenu, ou, pour citer l'« Abjuration », entre « les choses comme elles étaient auparavant » et ce

⁹⁴¹ Jean-Michel Gardair, *Narciso e il suo doppio : saggi sulla Nuova gioventù di Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 36.

⁹⁴² *Ibid.*

qu'elles sont aujourd'hui. Les analogies qui rapprochent *Salò* de la *Trilogie de la vie* sont indiscutables, au point qu'une partie de la critique a théorisé une véritable continuité entre les quatre films. Marco Bazzocchi a parlé d'une « tétralogie » :

Il faudrait penser que la seule attitude possible face à « La Trilogie » aujourd'hui serait de la considérer comme un prologue à *Salò*, un long prologue « comique » qui par un retournement devient « tragédie ». Et peut-être faudrait-il parler d'une « Tétralogie ». Cependant – aujourd'hui surtout, quarante ans plus tard – l'on se rend compte que la vision des quatre films révèle des effets de continuité et des analogies continues. Comme si Pasolini avait pensé à des rappels internes entre les films de la vie et le film de la mort⁹⁴³.

S'il existe en effet un réseau très dense de liens entre ces œuvres, il est néanmoins important, à notre avis, de donner la priorité aux mécanismes de symétrie inversée qui retournent le monde utopique des trois premiers films en l'« *universo orrendo*⁹⁴⁴ » (« univers horrible ») de *Salò*, cette seule démarche permettant de comprendre l'obsession négativisante du dernier pan de l'œuvre de Pasolini. La *Trilogie* est en effet l'arrière fond absent que le cinéaste redéfinit dans un jeu de miroirs dans son dernier chef d'œuvre.

Il existe une troisième stratégie de retournement. Lorsque Pasolini déforme et invalide son esthétique du passé en parodiant ou en repensant un texte utopique d'un autre auteur, nous pouvons parler d'une *reprise inversée*. C'est le cas du traité *Gennariello* qui parodie *L'Émile* de Rousseau, de *Porno-Théo-Kolossal* qui repense la question des utopies de la rédemption dans les *Évangiles* et dans l'historiographie marxiste, de la *Divine Mimésis*, *remake* de *l'Enfer* de Dante, ou encore de l'article de *Lettres luthériennes*, « Deux modestes propositions pour éliminer la criminalité en Italie », qui évoque *A Modest Proposal (for Preventing the Children of Poor People in Ireland from Being a Burden to Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Public)* d'un célèbre dystopiste ante-litteram, Jonathan Swift⁹⁴⁵, que Pasolini cite dans la liste manuscrite d'auteurs et d'œuvres dans *Pétrole*. Dans ce cas, le *remake* utilise la référence utopique pour l'invalider et renverser ses présupposés. Dans la *Divine Mimésis*, par exemple, l'enfer que Dante dépassait dans son parcours *ab horrido ad excelsum* devient la nouvelle forme d'un présent sans échappatoire, tout comme dans *Porno-Théo-Kolossal* le salut promis au

⁹⁴³ Marco Bazzocchi, « Histoires de l'œil », traduit de l'italien par Laetitia Dumont-Lewi, in « Les génies de Pasolini », *Le Magazine Littéraire*, *op.cit.*, pp.96-97.

⁹⁴⁴ Nous faisons ici allusion au titre de l'ouvrage de Gian Carlo Ferretti, *Pasolini : l'universo orrendo*, Roma, Editori riuniti, 1976.

⁹⁴⁵ Swift est classé dans cette catégorie par Raymond Trousson, in *Voyages aux pays de nulle part*, *op.cit.*

royaume du Paradis est désormais remplacé par un espace vide. L'univers lénifiant de l'utopie est présentifié pour être miné à la base par la déformation dystopique.

Dans certains cas, nous pouvons assister à la contamination de ces diverses stratégies. L'exemple le plus flagrant est encore une fois *Salò*, qui tout en reposant, comme nous l'avons vu, sur une inversion *in absentia*, est également une reprise en clef dystopique d'un roman appartenant à l'histoire de l'utopie : *Les Cent-vingt journées de Sodome* de Sade. Si la transposition pasolinienne est très fidèle au texte qui l'inspire comme nous le verrons, ses assomptions fondamentales, seront complètement inversées pour immerger l'œuvre dans un contexte politique tout à fait inédit.

Comme ces différentes stratégies le montrent, le retournement se fonde sur un jeu de miroirs entre au moins deux œuvres. Au cœur de la question du retournement, il y a donc celle du double. Le passé face au présent, un « avant » face à un « après », une œuvre qui se métamorphose en son avatar dégradé : voilà quelques-uns des motifs obsessionnels de l'esthétique du dernier Pasolini. Nous pouvons alors comprendre dans quel sens on peut parler d'un *retournement dystopique* dans les dernières créations de Pasolini: si retournement signifie à la fois « revenir en arrière » et « imposer un revirement », l'adjectif dystopique précise la nature de cette inversion : le préfixe *dys-* définit, mieux que toute autre solution lexicale utilisée par la critique littéraire, l'idée péjorative d'un disfonctionnement qui, par extension, désigne également une altération, voire une corruption, la corruption d'une *Wunschbild* ; la notion de *topos*, à laquelle il s'associe, peut se référer à l'espace esthétique de l'œuvre mais également à un lieu physique et réel. Opérer un retournement dystopique signifie par conséquent, pour Pasolini comme pour tout dystopiste, travailler sur un double front : faire agir la puissance du négatif sur des œuvres propres ou autrui qui célébraient une utopie mensongère, et travailler à matérialiser la dimension apocalyptique de l'espace-temps présent, autrement dit, rendre visible l'enfer et l'impossibilité de s'évader.

5.1.4. L'ÉCHEC DU VOYAGE ET L'INÉLUCTABILITÉ DE L'ENFER

Il y a quelque chose dans la dystopie qui renie profondément l'un des noyaux fondateurs de l'utopie : la problématique du voyage. Si l'utopie repose sur cette « manie du dépassement » que Pasolini a défini à travers la belle expression d'*ansia del muoversi*, et donc sur un élan vers la découverte de l'altérité et de nouveaux mondes sociales,

politiques, humains, la dystopie apparaît plutôt comme le récit de l'échec de l'évasion d'un système qui envahit désormais toute éventuelle oasis de liberté et qui se veut comme la seule possibilité existante.

Les récits dystopiques matérialisent cette impossibilité de fuite à travers un vaste répertoire de figures spatiales. Il suffit d'évoquer la porte de l'enfer dans la *Divine Comédie*, où est gravée la célèbre devise « lasciate ogni speranza voi ch'entrate », mais aussi le Château de Silling dans *Les Cent-vingt journées de Sodome*, le Mur Vert dans *Nous autres*, le regard omniprésent de *Big brother* dans *1984. Le Meilleur des mondes*, comme nous l'avons vu, affronte la question de la dystopie sous un angle différent : l'apparente liberté de voyager des personnages est contredite de fait par leur incapacité de faire l'expérience du nouveau, y compris du point de vue géographique. Même l'anti-monde de la réserve sauvage que visitent les protagonistes du roman apparaît comme une sorte de zoo s'inscrivant complètement à l'intérieur d'un monde entièrement cartographié et contrôlé. Le caractère infernal de la dystopie relève exactement de cette impossibilité du voyage : la trilogie Zamiatine-Huxley-Orwell supprime le motif de la descente dans le royaume du diable qui caractérisait la tradition littéraire de l'enfer (de laquelle elle s'inspirera par d'autres voies), et remplace la figure du voyageur par un personnage qui essaye de s'évader de l'univers dystopique sans jamais y parvenir. Le motif du prisonnier se substitue alors à celui du découvreur⁹⁴⁶. La dystopie devient l'antinomie du récit de voyage.

Cette symétrie inversée entre une esthétique utopique du voyage et une esthétique dystopique « de l'impasse » est également présente chez le dernier Pasolini. Dans la séquence visionnaire des « Argonautes » dans *Pétrole*, il met en relation la fin du mythe du voyage avec l'égarement dans le *Zulmât*, le « Pays des Ténèbres » :

Il y a un moment du voyage où l'on commence à revenir – Alexandre n'est pas seulement Alexandre, c'est aussi Sikandar – C'est Sikandar qui a su saisir le moment, miraculeux, qui précède d'un instant le retour – Le terme de tout voyage est Zulmât (le Pays des Ténèbres) – On retourne en arrière par hasard – On sort de l'intérieur, on retourne au jour – Mais est-ce que ça vaut la peine⁹⁴⁷ ?

Pour comprendre le sens de ce passage quelque peu obscur, il faut le mettre en relation avec la totalité de la séquence des « Argonautes ». Ces *appunti* se présentent comme une

⁹⁴⁶ Voir notre thèse : 1.4.1.

⁹⁴⁷ Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, *op.cit.*, p. 164.

succession d'intitulés écrits en italien qui auraient accompagné un récit que Pasolini se proposait d'écrire par la suite en caractères grecs. Chaque intitulé résume donc un paragraphe de ce fantomatique texte grec qui ne restera qu'une idée. Dans cette version abrégée et schématique, Pasolini reprend le mythe de Jason, pour représenter encore une fois l'allégorie de la rencontre de l'homme occidental avec son passé barbare et mythique qu'il finit par détruire pour suivre le rêve fou du progrès. S'il y a dans cette séquence une énième réécriture d'une œuvre mythologique, on ne peut pas tout à fait parler de transposition inversée, comme dans d'autres expériences esthétiques de cette période. Il semble en effet que Pasolini travaille plutôt à intégrer métaphoriquement le mythe du voyage des Argonautes aux explorations en Orient de Carlo, l'ambigu protagoniste de *Pétrole*, embauché par l'ENI dans le cadre des investissements énergétiques de l'État italien au Moyen-Orient. Dans ce *remake*, où des éléments réalistes se confondent avec un arrière-plan mythologique, on retrouve les différents niveaux de *Pétrole* que l'inachèvement ne contribue pas à démêler : une dimension historique et politique (les vicissitudes de la présidence d'Enrico Mattei à l'ENI et son meurtre en 1962), une dimension mythique et littéraire (les personnages et les situations des *Argonautes*), une dimension anthropologique et existentielle. C'est sur ce dernier plan que se situe la réflexion sur le voyage et le « Pays des Ténèbres ».

La première expédition en Moyen-Orient de Carlo racontée dans ces *appunti* est une expérience visionnaire : il visite des lieux géographiques réels comme l'Iran, le Koweït, l'Érythrée, l'État d'Israël tels qu'ils étaient dans les années cinquante et soixante, tout en rencontrant sur son chemin les personnages des *Argonautes*, de sorte à ce que des expériences réalistes et des figures mythologiques se superposent comme dans un rêve. Cette traversée du Moyen-Orient à la recherche du « Pétrole », nouvelle Toison d'Or, est rapprochée non seulement des voyages de Jason, mais aussi des conquêtes d'Alexandre le grand, connu sous le nom de Sikandar dans la tradition arabe et persane. Dans les diverses représentations mythiques d'Alexandre-Sikandar⁹⁴⁸, ce dernier serait parvenu aux limites du monde connu en parcourant le chemin frayé par Jason. Son parcours serait donc une sorte de double du voyage des Argonautes. Pasolini inscrit les expéditions politico-économiques de Carlo dans la lignée de cette tradition mythologique : le protagoniste de *Pétrole* serait le dernier des voyageurs mythiques ; après lui, toute véritable possibilité de découverte deviendrait impraticable car le monde aurait été définitivement cartographié :

⁹⁴⁸ Pour une reconstruction philologique de la tradition du roman d'Alexandre, voir Paul Meyer, *Étude sur les manuscrits du roman d'Alexandre*, Romania, vol. 11, n°42, 1882, pp. 213-332.

Les traces [d'Héraclès] qui ont fait un tracé de la carte de la terre sont encore fraîches après tout – Avoir chanté les origines (Orphée a-t-il laissé écrit dans son testament) a rendu possible le voyage – Le mythe est littéraire ; mais cela reste un mythe – Toutefois, maintenant, arrivés au sommet du voyage, si vous vous en apercevez, vous restez là – Laissez donc Zulmat rester ténébreuse et arbitraire en toute chose : pure folie et même bizarrerie [...]. – Rappelez-vous ce que vous dit un poète du fond de sa tombe (près d'un puits de pétrole) : vous n'êtes pas « en retard », vous n'êtes pas « postérieurs », vous êtes les « derniers » – Si vous retournez en arrière avec les nouvelles récentes, personne ne pourra plus jamais voyager comme vous l'avez fait (c'est-à-dire pour jeter les fondements de rêve pour d'ultérieurs voyages réalistes)⁹⁴⁹.

Les paroles du testament d'Orphée suggèrent aux voyageurs de ne pas franchir les « colonnes d'Hercules » et de ne pas pénétrer dans le Zulmat une fois arrivés « au sommet du voyage ». Comme le montre l'étude de Mario Casari, « le Pays des Ténèbres » est dans la littérature euro-asiatique médiévale une terre inconnue, souvent associée aux Enfers, mais qui correspondrait plutôt, géographiquement, aux terres septentrionales proches du Pôle Nord, ainsi connotées pour leur manque de lumière pendant une partie de l'année⁹⁵⁰. Cette terre serait le point extrême des expéditions de Sikandar selon une partie de la tradition littéraire. Pour Pasolini, le Zulmat assume alors la fonction d'un chronotope qui matérialise à la fois le temps de la fin du voyage et un espace aux limites extrêmes du monde connu. Il est donc porteur d'implications métaphoriques très fortes : il est le point de non-retour qui sépare une époque mythique sous le signe de Médée d'une époque rationnelle et cartographiée sous le signe de Jason. On peut donc voir dans ce concept-limite la matérialisation de la fin d'un rapport au monde fait d'imagination et de rêves, et le début du temps des horizons prédéfinis où toute limite a déjà été franchie et qui invite donc à revenir perpétuellement sur ses propres pas. Si nous imaginons le Zulmat comme le seuil d'un nouveau temps qui tourne en rond, sans aucune véritable possibilité de sortie, nous pouvons y voir l'anti-chambre de l'enfer de l'Après-Histoire qui dans notre système conceptuel correspond à la dystopie.

La fin de la possibilité du voyage est une autre des marques de ce changement de paradigme de l'esthétique pasolinienne caractérisant ses dernières années. On assiste au glissement d'un intérêt vers les figures de la marche (qu'il s'agisse d'exilés, pèlerins, pizaros, ou découvreurs) à une recherche de symboles de l'échec du voyage ou de

⁹⁴⁹ Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, *op.cit.*, p. 164.

⁹⁵⁰ Mario Casari, « Il viaggio a settentrione », in *Medioevo romanzo orientale*, atti del convegno internazionale Catania-Ragusa, 24-27 settembre 2003, (dir. Soveria Mannelli), Rubbettino, 2006, pp. 214-215.

l'immobilité, en premier lieu l'enfer, qui se décline de manière originale dans chacune des œuvres dystopiques de Pasolini.

5.2. L'APOCALYPSE DE L'ÉDEN FRIOULAN : DE LA *MEILLEURE* À LA *NOUVELLE JEUNESSE*

La période dystopique de Pasolini est hantée par un sentiment d'irréversibilité qui l'amène à faire le deuil de tous les espaces utopiques de son œuvre qui lui apparaissent rétrospectivement comme des mirages. L'espace qui doit être remis en cause le premier est celui qui constitue le substrat de sa future quête utopique : l'éden frioulan. Le retournement dystopique de Pasolini se concrétise, en effet, dans le domaine de la poésie avec l'élaboration de son dernier recueil de poèmes : *La nuova gioventù* (« La Nouvelle Jeunesse »), où il affronte les fantasmes de ses premiers vers. Comme nous le savons, l'édition prévoit, dans une première partie, la publication presque à l'identique⁹⁵¹ de *La Meilleure Jeunesse* sortie en 1954 et, dans la seconde partie, une réécriture de ces mêmes poèmes, en langue frioulane, qui prend le nom de « Seconde forme de la *Meilleure Jeunesse* » et qui date de 1974. Plus précisément, Pasolini ne refaçonne pas la totalité du recueil de 1954, mais les seules *Poèmes à Casarsa* et les deux premiers volets de *Suite furlana* (« Suite frioulane »). Il laisse donc de côté non seulement le troisième volet de ce dernier (*Lieder*) mais également le recueil *Romancero* et les nombreux appendices poétiques qui concluent *La Meilleure Jeunesse*. En revanche, il ajoute un dernier volet de poèmes italo-frioulans écrits entre 1973 et 1974 : *Tetro entusiasmo* (« Sombre enthousiasme »), de sorte que le pur moment transpositif laisse place à des textes autonomes et le lyrisme à la réflexion politique.

L'enjeu principal de la *Nouvelle Jeunesse* est l'apocalypse de l'univers rural qui a nourri le mythe pasolinien de l'éden. Si la *Meilleure Jeunesse* est un voyage à rebours en quête du temps perdu de l'origine, la *Seconde Forme* parle d'un autre type de perte qui, affectant le passé, se projette vers l'avenir. La mélancolie du premier recueil laisse place ainsi à un sentiment de fin qui souffle sur les ruines d'un monde fantasmé, désormais déserté et irrécupérable. Car non seulement le temps des années heureuses de la jeunesse

⁹⁵¹ Pour une liste des différences par rapport à l'édition de 1953, voir la note de Pasolini à l'édition de 1974 à la fin du volume.

de Pasolini est révolu, mais ces visages, ces paysages, ces objets qui l'ont peuplé ont été engloutis par le tourbillon de l'Histoire qui a choisi de les reléguer dans le temps de la mémoire. Que peut donc la poésie face à ce double déchirement ? Ne pouvant faire revivre un monde désormais voué à la disparition, elle peut, comme l'écrit Jean-Michel Gardair, tenter une « appropriation » désespérée du présent, en exprimant « l'angoisse d'une ambiguïté irrésolue, la déception de celui qui s'est trompé, le soupçon d'avoir choisi un désir erroné, la haine de soi⁹⁵² ». Ainsi, la *Seconde Forme* utilise un ancien contenu poétique pour réaffirmer son univers tout en dénonçant, paradoxalement, sa vacuité. L'espace pré-utopique de la campagne frioulane se lève, livide, à l'horizon d'une scène inhospitalière habitée de spectres et de monstres, désormais dépourvue de son enceinte protectrice.

5.2.1. FANTÔMES D'UNE POÉSIE DU DÉSENCHANTEMENT

Le monde paysan de Casarsa, avec sa langue, ses terres et ses corps, avait constitué l'élément référentiel de la première poésie de Pasolini. Tout en puisant la matière première de ses vers dans la réalité, il l'avait ensuite transfigurée jusqu'à faire de son idiome une langue de pure poésie, de ses paysages une Arcadie toujours identique à elle-même, de ses habitants les corps mythiques de fils éternellement ressemblants à leurs pères. Il avait ainsi construit poétiquement un espace édénique, préalable à ses futures représentations utopiques. Mais, à la différence d'autres formes subtopiques, le monde de la *Meilleure Jeunesse* a la particularité de coïncider non seulement avec un espace géographique autonome, mais aussi avec un temps bien spécifique dans la vie de Pasolini, à savoir l'enfance, l'adolescence et ses premières années comme jeune adulte. Sa période frioulane correspond en effet aux débuts de sa vie d'artiste, car c'est avec ses vers en frioulan qu'il s'affirme en tant que poète. En outre, c'est pendant ces années qu'il vit aussi ses premières expériences d'engagement politique. L'univers de Casarsa est donc porteur de divers plans de signification, autobiographiques et symboliques, qui renvoient tous à l'idéalisation du temps de l'origine. Le remettre en question signifie donc, pour le poète, faire un saut en arrière vers ses propres racines. Mais un questionnement sur le début interroge également le temps de la fin, et le lien invisible qui les unit ou les sépare. En effet, la quatrième de

⁹⁵² Notre traduction. Jean-Michel Gardair, *Narciso e il suo doppio*, op.cit., p. 44.

couverture de la première édition de la *Nouvelle Jeunesse* questionne la notion d'Histoire elle-même :

Le contenu de la « Seconde forme » est une réalité objective : la nouvelle pratique de dérision de l'histoire (à laquelle je m'adonnais, sans le savoir, dans les lointaines années de mon apprentissage poétique) et, dans le même temps, de manière contradictoire, les problèmes de l'Histoire officielle contemporaine : en privilégiant la fin du monde paysan au moment où se brise [...] l'œuf orphique. L'éternel retour prend fin : l'humanité a pris la tangente. De « nouveaux démons » patronnent ce phénomène, et je crois encore stupidement à une nouvelle révolution des pauvres. Le livre demeure, mais la Parole s'en est allée⁹⁵³.

La « Seconde Forme » confronte le lecteur au regret de la jeunesse perdue du poète, mais aussi au problème de la fin du temps sans Histoire du monde paysan. Pasolini déplace ainsi l'épicentre conceptuel de son recueil de la contemplation fantasmatique de l'origine, qui avait caractérisé la *Meilleure Jeunesse*, au récit poétique de la fin de l'Histoire, démarche plus adaptée aux nouvelles problématiques de son temps. Ainsi, ses nouveaux vers s'inscrivent dans une contemporanéité qui est dénoncée comme une négativité : non ce qu'elle est, donc, mais ce qu'elle n'est plus, voire ce qu'elle ne peut plus être. Le recueil de 1974 fait d'un référent absent son nouvel objet poétique.

Que devient alors la poésie de la *Meilleure Jeunesse* maintenant que son objet est venu à manquer ? Si, dans le recueil de 1954, la métrique et les sonorités de la langue maternelle travaillaient à l'unisson à la matérialisation poétique d'un monde édénique dans lequel, par osmose, la terre et les corps se confondaient avec les rythmes et la couleur de la langue frioulane, dans la *Seconde Forme*, cette même métrique et ces mêmes sonorités, thématissant un objet de désir absent, se réduisent ainsi à des formes du néant. Les vers se retrouvent donc à emprunter les habitudes linguistiques d'autrefois dans un jeu de répétition où la parole poétique a perdu son aura. Dans l'un des poèmes introductifs, Pasolini affronte cet écart entre les deux recueils en opposant deux images métaphoriques : la « Planta da la Passion » (« l'Arbre de la Passion ») et la « Planta dal Zuòc » (« l'Arbre du Jeu »), qui font allusion, l'un, à sa première inspiration des années quarante, et l'autre à son nouvel état d'esprit. La Passion, le pathos dans le sens d'une souffrance et d'une émotion toutes sensuelles, laisse place au Jeu, exercice ironique, répétitif, sourire détaché :

Le premier arbre que j'ai planté [...]
 était l'Arbre de la Passion :
 ses feuilles miroitaient de pleurs,

⁹⁵³ Pier Paolo Pasolini, *La nouvelle jeunesse*, op.cit. pp.303-304.

ses fleurs d'allégresse : rien qu'un pitoyable
mensonge. Mais c'était vraiment le printemps.

Le second arbre que j'ai planté
est l'Arbre du Jeu :
il croit sous le même soleil que le premier
et ombrage le même lieu.

ses feuilles miroitent de pleurs
et ses fleurs d'allégresse : menteurs
sont toujours les honnêtes gens. Mais le printemps
n'apporte plus pour moi ses jours célestes⁹⁵⁴.

Tout comme l'« Arbre du Jeu » et l'« Arbre de la Passion » font penser à l'Arbre du Bien et du Mal du livre de la *Genèse*, le Printemps, saison de l'éclosion de la vie, métaphorise le temps des origines, à entendre comme commencement de l'histoire personnelle du poète et comme berceau de la Réalité. Deux Printemps, à savoir deux Éden, s'opposent donc : si le premier se révèle mensonger *a posteriori*, le deuxième, qui a désormais pris conscience de l'illusion qui le nourrissait, pour cette même raison, a cessé d'« apporter ses jours célestes » et donc d'être un Paradis. Comme dans le mythe d'Adam et Eve, le bonheur du paradis terrestre tient d'une foi qui le fait exister comme entité absolue. La remise en question de son caractère divin ne peut qu'entraîner sa perte. Ainsi, l'inaccessibilité de l'Éden est l'image spatiale du désenchantement. Ce crépuscule des idoles que vit Pasolini est développé également dans un passage de *Pétrole* :

Il y a des personnes qui ne croient à rien, dès leur naissance [...]. D'autres personnes, en revanche, ont le vice de croire : les devoirs se concrétisent devant leurs yeux en idéaux à réaliser. Si un beau jour, ces derniers n'y croient plus – si ça se trouve – peu à peu, à travers une série successive, logique ou peut-être illogique même, de désillusions – voilà qu'ils redécouvrent ce « néant » qui pour d'autres, a toujours été, au contraire, si naturel. La découverte du « néant » pour eux est toutefois une nouveauté qui implique d'autres choses : elle implique non seulement la poursuite de l'action, de l'intervention, de l'activité (comprises non plus comme des Devoirs, mais comme des actes gratuits), mais aussi la sensation hilarante que tout cela n'est que jeu⁹⁵⁵.

Si d'un côté l'action, comprise aussi comme acte poétique, persiste, d'un autre côté ses contenus subissent inévitablement les conséquences du désenchantement de l'artiste. Livre spectral, royaume des morts, *La Nouvelle Jeunesse* repose en grande partie sur la

⁹⁵⁴ Pier Paolo Pasolini, *La Nouvelle jeunesse*, op.cit., p. 186.

⁹⁵⁵ Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, op.cit., p. 419.

négarion des images de la *Meilleure Jeunesse* qui ne survivent plus que comme des ombres.

Une présence, aux noms multiples, apparaissait dans le paysage rural et élégiaque du recueil de 1954 : le *fantassùt*, le « petit garçon », *topos* de la fragilité de la beauté et du désir coupable. Autour de cette figure se cristallisaient les vers de la *Première Forme* ; c'est donc autour de cette même figure que gravite la *Seconde Forme*, tout en transformant cette présence obsessionnelle en omniprésente absence. Défini d'emblée, dans le poème introductif, comme un « jeune qui ne reviendra jamais plus dans le monde » (« *zovin ch'a no'l tornarà mai pì tal mond* ») il sera, dans d'autres poèmes transfiguré en ombre, spectre, corps mort ou jamais né.

Le poème « Dili » – qui évoquait dans la *Meilleure Jeunesse* le corps du poète et d'un jeune, immergés dans les couleurs de la campagne et baignés par la « *rosada del timp pierdùt* » (« la rosée du temps perdu ») – dans la *Seconde Forme*, prend l'allure d'une apostrophe à un enfant qui est à la fois un fantôme et un fantasme :

Vieil enfant de Casarsa
et du monde, des milliers d'hommes
vont entre Rome et la mer.

Aucun ne te ressemble.
Aucun ne sait que tu es le rêve
d'un corps, coquillage contre le mal⁹⁵⁶.

L'enfant de Casarsa que le poète met en relation avec le jeune des *borgate* (« Rome ») ou d'autres réalités subtopiques (« la mer »), est reconnu comme appartenant à un monde d'autrefois qui a perdu toute ressemblance avec le présent. Cette figure subit ainsi un processus de dématérialisation qui l'amène à se manifester telle qu'elle avait toujours été : une fantasmagorie protectrice (un « coquillage contre le mal »). En n'étant plus un corps, mais le rêve d'un corps, il dévoile aussi, rétrospectivement, sa véritable nature, appartenant moins à un univers terrestre qu'à l'imagination créatrice du poète.

La question de la rétrospection joue un rôle essentiel dans toute la *Nouvelle Jeunesse*, ainsi que dans la période dystopique de Pasolini. Comme il le théorise dans « L'Abjuration de la Trilogie de la vie », « l'écroulement du passé implique celui du présent⁹⁵⁷ ». De manière cohérente avec sa conception de la continuité de l'Histoire, tout en voyant dans les transformations socio-économiques de son temps un changement sans précédents, il refuse d'envisager des fractures entre l'avant et l'après. Autrement dit, si le

⁹⁵⁶ Pier Paolo Pasolini, « Dili » (« Dilio »), *La Nouvelle jeunesse*, op.cit., p.192

⁹⁵⁷ Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes*, op.cit., p. 84.

présent est infernal, c'est que le passé contenait déjà les germes de cette corruption. De même, dans la *Seconde Forme*, il ne s'agit pas de regretter la fin d'un monde, mais de le traverser rétrospectivement pour remplacer les présences d'hier par les absences d'aujourd'hui. Dans le poème « Tornant al país » (« De retour au pays »), une *fantassuta*, une jeune fille, personnage spéculaire au *fantassut*, embrasait des sarments auprès du feu dans l'enceinte « sigùra » (« protégée ») du pays natal. Dans la *Seconde Forme*, la jeune fille et son feu deviennent des ombres :

Tu m'as dupé,
la vie était en moi,
tu étais une ombre
et ombre était ton feu⁹⁵⁸.

L'usage de l'imparfait projette la dimension spectrale de la *fantassuta* et du feu dans le passé comme si, à l'époque où ce poème a été écrit pour la première fois, ils avaient déjà été des ombres. De même, dans « Alléluia », la mort d'un enfant, qui était au cœur du premier poème, se transforme en une naissance manquée et les oiseaux qui l'accompagnaient au ciel en un nid vide :

Désormais
tu es
un enfant qui n'a jamais vécu.
Le vide contemple ton nid désert⁹⁵⁹.

Non seulement les nouvelles conditions historiques rendent impossible, dans le présent, l'existence de ce monde mais, il révèle *a posteriori* son caractère fantasmatique. Le leurre a donc une dimension historique mais en a également une psychologique : le poète a été dupé par son propre imaginaire, comme le racontent les vers d'une variante de « Tornant al país » qui ont toute l'allure d'un aveu :

J'ai fait semblant
d'appartenir à ce monde, où
la vieille Église était
pour moi une nouveauté⁹⁶⁰

⁹⁵⁸ Pier Paolo Pasolini, « Tornant al país » (« De retour au pays »), *La Nouvelle jeunesse*, *op.cit.*, p. 202.

⁹⁵⁹ Pier Paolo Pasolini, « Aleluja » (« Alléluia »), *Ibid.*, p. 211.

⁹⁶⁰ Pier Paolo Pasolini, « Quatrième variante (de « De retour au pays ») », *Ibid.*, p. 208.

L'autocritique de Pasolini, qui reconnaît dans son éden une patrie inventée par le besoin de s'échapper de son propre monde, poursuit dans les autres variantes de ce même poème, où il réfléchit sur son véritable lien à cet univers qui l'a enchanté :

Un Fils né au loin,
dans le monde des bourgeois,
avec dans sa main le drapeau
de la Nouveauté,
élève du Scandale, héritier
de la Révolution,
il est mort d'amour
pour un monde de feuilles
mouillées par la pluie⁹⁶¹.

L'univers de Casarsa, idéalisé en tant que contre-espace du monde bourgeois, n'apparaît à la fin de la vie de Pasolini que comme un « grand ingiàn », « la plus grande des tromperies », qui semblait être sa « raison de vivre et celle du monde⁹⁶² ».

Que reste-t-il alors de ce leurre en 1974 ? Un village déserté. La première version de « Ciant di un muàrt » (« Chants d'un mort ») décrivait un paysage hivernal frioulan en s'attardant sur ses détails les plus humbles : la « silhouette de l'étable », les « toits blancs de neige », la « paille contre la nuée céleste », les « murs de pierre couverts de roseaux secs », « la lumière sur le dallage, sous l'auvent »⁹⁶³. Un paysan, Stefano, travaillait à l'intérieur de l'étable en répétant les gestes simples de la vie rurale avant que la mort ne s'empare de lui. Dans la *Seconde forme*, un paysage agraire latial, avec les « chênes roses » et le soleil des Apennins, a pris la place de la campagne frioulane. Les gestes de la vie paysanne ne sont plus maintenant que des souvenirs car les hommes sont en train de quitter leur terre :

Ils abandonnent leur maison aux oiseaux,
ils abandonnent leur maison aux vers,
ils laissent la fosse à purin s'assécher,
ils abandonnent les toits
à l'orage,
ils abandonnent les chemins empierrés aux herbes folles,
et ils s'en vont
et là où ils vécurent,
ne reste pas même leur silence⁹⁶⁴.

⁹⁶¹ Pier Paolo Pasolini, « Cinquième variante (de « De retour au pays ») », *Ibid.*, p. 209.

⁹⁶² Pier Paolo Pasolini, « Ciant da li ciampanis » (« Le chant des cloches »), *Ibid.*, p. 210.

⁹⁶³ Pier Paolo Pasolini, « Ciant di un muàrt » (« Chants d'un mort »), *Ibid.*, p. 52.

⁹⁶⁴ Pier Paolo Pasolini, « Ciant di un muàrt » (« Chants d'un mort »), *Ibid.*, p. 235.

Ces vers sont le récit d'une égression des anciens paysans qui quittent définitivement l'Éden rural de Pasolini, de Casarsa ou d'ailleurs. Le processus de dématérialisation auquel le poète soumet les figures de sa poésie touche ici son sommet : il ne s'agit même plus d'ombres mais de pures absences ; on ne peut pas ouïr leur silence car c'est la possibilité même de leur parole qui vient à manquer. L'image qui conclut le poème fait pendant à la vue d'ensemble de Casarsa et de ses alentours qui concluait l'ancienne version de ce texte (« Et demain [...] on apercevra Versuta, Casarsa, San Giovanni / au fond des champs vides / au fond des robines célestes, sous le soleil léger⁹⁶⁵ ») :

Le soleil coupe la vallée
pleine de chênes d'un rose de paradis ;
les deux petites rivières qui se rencontrent
en son fond
murmurent comme des bienheureux esprits.
Çà et là, le vert [DU GUI] lui-même
est un vert de paradis⁹⁶⁶.

L'allusion au lendemain laisse place à une image toute au présent, le présent sempiternel qui envoûte le jardin d'Éden après sa fermeture. Ainsi, après le paradis du père et le paradis de la mère qu'il avait imaginés dans *Théorème*, un dernier paradis se fait jour dans la poésie de Pasolini : un *oikos* délaissé, résidu de tout un monde, au-delà de tout espace et de tout temps, seul dans son éternelle perfection.

5.2.2. ENTRE ÉVEIL ET SOMMEIL : DÉFIGURATIONS ET NOSTALGIE DE LA FORME

Puisque aux racines de la *Nouvelle jeunesse*, il y a un objet manquant, les formes artistiques que Pasolini invente en réécrivant ses vers du passé essayent de donner une forme à cette entité négative pour la transformer en une positivité, comme dans une chambre obscure. Il ne faut pas entendre « positif » dans le sens d'une réalité consolatrice. Au contraire, il s'agit d'une opération à travers laquelle des nouvelles images déformantes

⁹⁶⁵ Pier Paolo Pasolini, « Cianti di un muàrt » (« Chants d'un mort », première version), *Ibid.*, p. 56.

⁹⁶⁶ Pier Paolo Pasolini, « Cianti di un muàrt » (« Chants d'un mort »), *La Nouvelle jeunesse*, *op.cit.*, p. 236. Nous modifions la traduction de Philippe Di Meo du lemme « de la glue » qui ne semble pas s'adapter au contexte naturel de la dernière strophe de ce poème. « Vischio » (*vis'ciu* en frioulan) est donc à interpréter comme le nom du sous-arbrisseau hémiparasite qui ponctue « çà et là », comme dans le poème, certains paysages de campagne.

viennent remplacer les précédentes. En effet, la réécriture de Pasolini ne se limite pas à représenter poétiquement la disparition de l'objet de désir, mais elle vise à montrer le caractère monstrueux de ce vide et à donner à voir le rêve en tant que cauchemar. Les figures de l'effacement, du leurre, du départ que nous avons parcourues s'accompagnent, en effet, d'autres images, qui dépeignent l'espace de *La Meilleure Jeunesse* moins comme un éden abandonné que comme un enfer, dernier avatar d'un paradis en décomposition. Les corps et les paysages du premier recueil sont ainsi soumis à un processus de défiguration qui les fait apparaître soit comme des réalités vieillissantes, soit comme des formes dégradées et corrompues.

La fontaine d'eau des *Poèmes à Casarsa*, symbole de l'existence cyclique du monde rural frioulan, est privée de sa source vitale : l'« *agua fresca* »⁹⁶⁷, l'« eau fraîche », topos classique du *locus amœnus*, est maintenant « *vecia* » (vieille)⁹⁶⁸. De même, le fossé où l'eau montait, dans « *Il nini muart* » (« L'enfant mort »), est maintenant « à sec », tout comme la robine de « *La domenica uliva* » (« Le dimanche des Rameaux »), qui va de pair avec un ciel nu⁹⁶⁹. Comme le répètent les « *Letanis dal bel fi* » (« Litanies du beau garçon »), le monde entier a vieilli. Les symboles poétiques de l'univers de Casarsa, se desséchant progressivement, sont à présent des métaphores d'un espace-temps qui a perdu sa vitalité et sa capacité à se régénérer.

Les figures de la *Meilleure Jeunesse* atteignent leur point de défiguration extrême lorsque la réécriture poétique les entraîne dans un processus de dégénérescence et d'avilissement. Ainsi, le visage de « rose et de miel » du petit garçon de « *Ploja tai cunfins* » (« Il pleut sur les confins ») devient « de miel et de merde » et son sang se métamorphose en « pisse »⁹⁷⁰. En outre, dans la première variante du poème « *David* », ce dernier, qui marchait « doucement à la mort » n'est désormais que « fumier » pour les rêves⁹⁷¹. Ces images fécales sont le signe d'une violence poétique qui s'attaque à des images mythiques, créées par le poète lui-même, pour les profaner une fois qu'elles n'ont plus de raison d'être. Comme un peintre qui déchirerait ses propres toiles, Pasolini se révolte contre l'ensorcellement dont il a été victime en salissant ses anciennes fantasmagories.

⁹⁶⁷ Pier Paolo Pasolini, « *Dedica* » (« Dédicace »), *Ibid.*, p. 15.

⁹⁶⁸ Pier Paolo Pasolini, « *Dedica* » (« Dédicace »), *Ibid.*, p. 189.

⁹⁶⁹ Pier Paolo Pasolini, « *La domenica uliva* » (« Le dimanche des Rameaux »), *Ibid.*, p. 222.

⁹⁷⁰ Pier Paolo Pasolini, « *Ploja fôur di dut* » (« Pluie nulle part »), *Ibid.*, p. 191.

⁹⁷¹ Pier Paolo Pasolini, « *David* (variante) », *Ibid.*, p. 199.

Le désespoir de son dernier recueil s'attaque tout d'abord aux objets de prédilection de la *Meilleure Jeunesse*, les « fils ». Lorsque la cyclicité qui régnait dans le monde de Casarsa est détruite par une Histoire maudite⁹⁷², la vie de la « fantassuta » de « Tornant al país » (« De retour au pays ») « se fait cendre »⁹⁷³. Ou encore, l'enfant de « A na fruta », (« Pour une petite fille »), « rose qui vit et qui ne parle point » dans le premier recueil, assume un aspect diabolique dans le second :

Elle ne veut pas avoir de cheveux ;
à l'aide d'un couteau,
elle veut crever les yeux d'un frère
jamais né : elle veut
prendre le nom
de sa sœur sage
jamais née [...] ⁹⁷⁴.

La petite fille du premier poème, avec sa soumission silencieuse, change complètement de connotations dans ces vers qui font d'elle l'incarnation d'une rage qui n'est que violence déraisonnée. Parallèlement à cette image féminine, une figure masculine, qui incarnait la force et la pureté du désir dans la *Meilleure Jeunesse*, est piétinée dans la *Seconde Forme* :

Dans la chaleur lourde était la chair,
dans la fraîcheur elle devenait lumière,
mais aujourd'hui, gamin, si tu baisses les yeux,
dans ton giron, tu ne vois ni poids ni lumière.

À tout le moins, ris, mais le rire
ne naît pas de ton giron,
où une bite froide et sèche
n'est qu'un signe de tes blue-jeans ⁹⁷⁵.

Cette image glaciale d'un désir asséché cache une réflexion sur la poésie de la *Nouvelle Jeunesse*. Le « signe dans les blue-jeans » est à la fois une défiguration des anciennes images érotiques pasoliniennes et une allusion au signe poétique qui est désormais devenu une forme stérile, privée de sa véritable substance. On retrouve cette idée dans la métaphore de la « Parole » qui est disparue en se faisant « Livre »⁹⁷⁶ : l'aura évanouie, les objets lyriques perdent leur pouvoir enchanteur et se montrent dans toute leur

⁹⁷² Pier Paolo Pasolini, «Tornant al país » (« De retour au pays »), *Ibid.*, p. 203.

⁹⁷³ Pier Paolo Pasolini, «Tornant al país » (« De retour au pays »), *Ibid.*, p. 202.

⁹⁷⁴ Pier Paolo Pasolini, «A na fruta » (« Pour une petite fille »), *Ibid.*, p. 216.

⁹⁷⁵ Pier Paolo Pasolini, «A Rosari » (« Au Rosaire »), *Ibid.*, p. 237.

⁹⁷⁶ La quatrième de couverture reprend les deux vers en italique du poème de « Pastorela di Narcis » (« Pastourelle de Narcisse »), *Ibid.*, p. 250.

insignifiance.

Les métamorphoses qui accompagnent la *Seconde Forme*, s'attaquant en particulier aux images de la jeunesse, sont les signes d'un glissement d'une poésie autoréflexive à une écriture qui prend comme cible un objet extérieur, avec lequel le sujet ne s'identifie plus. En effet le titre « Meilleure jeunesse », choisi *a posteriori* quand Pasolini avait déjà quitté le Frioul, suggère moins la célébration de la génération du poète, née pendant la période fasciste que, de manière plus intimiste, le souvenir heureux de ses meilleures années. Les jeunes paysans appartenant à cette jeunesse heureuse sont dans ce contexte surtout des miroirs avec lesquels s'identifie le jeune Narcisse, malgré sa différence culturelle et sociale. Inversement, le titre du recueil de 1974, met en avant l'autre acception du mot « jeunesse », à savoir l'idée d'une génération avec ses caractéristiques propres. La « nouvelle jeunesse » du titre du recueil semble moins faire allusion à une deuxième enfance de Pasolini, qu'à une nouvelle manière d'être des « jeunes », incompatible avec son imaginaire. Le poète parle alors en père qui ne reconnaît pas ses fils. Dans le premier poème de *Sombre enthousiasme*, le volet autonome de la *Seconde Forme*, les jeunes des années soixante-dix font l'objet d'une énième et violente défiguration :

[...] Jeunes gens et hommes
vivent, laids et méchants, comme dans un rêve.

Ils sont comme fous, ils ne connaissent pas la pitié,
leurs visages pâlisent comme ceux des renégats
pour ce peu de richesse et de liberté
sans doute voulu mais qu'ils n'ont pas conquis.

Les vieux Antifascistes, qui sont les vrais Fascistes
[...] tels des vampires, et mégères aux grandes mèches
merdeuses, ils abandonnent les corps voilés d'ombre
et de phthisie blanche, avec pour seul amour le Moteur,
pourquoi pas ? Que faire du sexe en permission ?

Ils serrent une jeune fille à la taille
des kilomètres et des kilomètres, puis,
sous l'effort, ils tombent évanouis
Les nouveaux fascistes lancent le Couple⁹⁷⁷.

C'est une génération maudite que Pasolini décrit ici en déformant par exacerbation l'image de ce peuple qui, à ses yeux, a trahi ses origines, en épousant les styles de vie de la bourgeoisie de laquelle il a hérité le fétichisme de la marchandise et des obligations sociales, comme le nouveau couple qui transforme l'ancien foyer domestique en épice de la consommation.

⁹⁷⁷ Pier Paolo Pasolini, « Agli studenti greci, in un fiato » (« Aux étudiants grecs, dans un souffle »), *Ibid.*, p. 264.

Cette réécriture obsessionnelle, à travers laquelle Pasolini démolit les idéalités de sa poésie, entraîne une remise en question du statut même de l'image dans la *Nouvelle Jeunesse*. Par la défiguration de ses représentations édéniques, le poète ne s'attaquerait-il pas à l'idée de figure elle-même ? La question est complexe d'autant plus que la polysémie de ce mot, comme l'a montré Eric Auerbach, fait coexister plusieurs acceptions qui le définissent comme « contour », « idée qui informe la matière », « apparence », « forme plastique » mais aussi « image onirique »⁹⁷⁸. Si nous entendons le concept de figure comme une entité stable douée d'une conformation propre, qu'elle soit objectale ou imaginaire, la défiguration est alors ce processus qui tend à la désarticuler et à la priver de l'aspect qui la rend reconnaissable dans le temps. En altérant les figures de la *Meilleure Jeunesse*, la *Seconde forme* contesterait aussi le leurre d'une poétique de l'Éden qui immortalise des formes qu'elle considère comme stables et immuables. Mais le rapport de Pasolini au démembrement de ses formes édéniques est ambigu. En s'appuyant, entre autres, sur la réflexion sur les images oniriques de Walter Benjamin, Philippe Lacoue-Labarthe a interprété la défiguration comme une remise en question de la *Gestaltung* fasciste qui érigeait une figure, et par là même un mythe, à travers lequel elle visait à édifier une « humanité absolument typique »⁹⁷⁹. Dans son sillage, Evelyne Grossman, pour qui la défiguration « suppose de défaire les formes coagulées, les ouvrir, les déplacer », voit en cette dernière la déstabilisation de la figure comprise plutôt comme « construction des identités » et « consolidation des images de soi » au profit d'un narcissisme individuel, idolâtré dans nos sociétés actuelles⁹⁸⁰. Selon ces deux lectures, la défiguration porte donc atteinte à des formes figées qui sont associées, dans le premier cas, à l'imagerie fasciste et, dans le deuxième cas, aux impératifs typiques des sociétés ultra-capitalistes, dont Pasolini n'a pu avoir que l'intuition, et qu'il aurait reconduit à sa catégorie de « nouveau fascisme ». Si la figure, image figée et immobile, tient du fascisme, la défiguration aurait alors le pouvoir d'éveiller le sujet ensorcelé par des images normalisantes et répressives.

La défiguration pasolinienne s'inscrit-elle alors dans cette herméneutique de la figure et de son dépassement ? Si, d'un côté, la *Nouvelle Jeunesse* est traversée par le *leitmotiv* du leurre et par la nécessité de se sortir du joug du mythe à travers une déformation de l'imagerie édénique, d'un autre côté, il n'y a pas de renonciation à l'*hortus*

⁹⁷⁸ Erich Auerbach, *Figura*, Paris, Belin, 1993, p.16.

⁹⁷⁹ Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger. La politique du poème*, Paris, Galilée, 2002, pp. 165-166.

⁹⁸⁰ Evelyne Grossman, *La défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Édition de Minuit, 2004, pp. 7-8.

conclusus de la forme. Un aspect préliminaire de cette double posture réside dans le choix de Pasolini de rester ancré dans le contexte linguistique, métrique et stylistique de son premier recueil tout en le secouant de l'intérieur. En outre, sur le plan des contenus, malgré les nombreuses images qui salissent la pureté de son éden, il n'abandonne pas la fascination pour la répétition de formes toujours identiques à elles-mêmes, et donc pour la stabilité immuable de cet espace :

La plus grande douleur
était la plus grande
des consolations : savoir
que « le temps est immobile »,
que « le rire des pères
est, comme dans les branches la pluie,
dans les yeux de leurs enfants ».
Savoir qu'une forme du monde
ne s'achève point :
mourir dans ce monde
plein de semences et de bourgeons⁹⁸¹.

Une autre variante de cette strophe reformule ainsi cette même idée :

Pour qui aime le monde
et la forme que le temps
lui a donné, toujours égal
à lui-même dans son retour, mourir
équivalait à le perdre.
Le conserver ainsi ;
équivalait à savoir
qu'on peut toujours revenir
dans son cercle de mort.
Le conserver ainsi,
équivalait à mourir
en lui avant qu'il meure
et renaisse⁹⁸².

L'idée d'une forme, qui revient avec insistance dans ces deux variantes de la dernière strophe de « Tornant al país », est amplifiée par le thème du poème et par le motif de la variation. En effet, le retour au village et le choix poétique d'une écriture de variantes des mêmes vers insistent sur l'idée d'une différence qui se tarirait dans son éternelle répétition. Il y a donc là, à tous les niveaux, une apologie de la conservation des formes pures. Loin d'édifier une poétique de la défiguration qui, pour citer encore Grossman, est « mouvante » et toujours « défigurable », Pasolini semble ici, au contraire, regretter toute métamorphose d'une forme qui ne reviendrait pas à son point d'origine. Il tisse donc un éloge de la

⁹⁸¹ Pier Paolo Pasolini, « III (variante de « De retour au pays ») », *La Nouvelle jeunesse, op.cit.*, p. 205.

⁹⁸² Pier Paolo Pasolini, « III (troisième variante de « De retour au pays ») », *Ibid.*, p. 207.

stabilité absolue de la figure. La transformation de l'Éden, contrainte par le mouvement de l'Histoire, ne peut ainsi qu'engendrer « la plus grande douleur », autrement dit, l'abandon déchirant du paradis perdu.

La tension irrésolue qui s'instaure au sein de la *Nouvelle Jeunesse* entre la défiguration désacralisante des anciennes images oniriques et la refiguration nostalgique des formes édéniques est mise en abyme dans un poème comme « Les litanies du beau garçon » :

Sonnez mes (?) cloches,
Faites-moi vieillir !
« Nous sonnons, mais toi, que regardes-tu
éveillé dans ton rêve ? »⁹⁸³

L'éveil, au sens benjaminien, coexiste avec la fascination pour l'image onirique, de la même façon que les défigurations défient le mythe édénique tout en s'inscrivant à l'intérieur de son propre espace poétique. Les deux tendances de l'œuvre pasolinien que nous avons appelées « pensée diurne » et « pensée nocturne »⁹⁸⁴ sont de nouveau en acte. Le motif du sommeil est utilisé par le poète lui-même comme métaphore de l'ensorcellement du temps de l'origine, tantôt dénoncé, tantôt regretté. Dans « L'enfant mort », le poète prend ses distances d'avec l'image narcissique, tout en pleurant son charme perdu :

Sans revenir et sans rêver de toi, Narcisse, je sais encore
que tu avais la couleur du soir
lorsque les cloches sonnent le Mai⁹⁸⁵.

Les cloches qui sonnent le « glas » de la version originale du poème – ces cloches qui rythmaient le temps dans l'univers paysan –, dans la *Seconde Forme* n'annoncent que le « Mai » (« jamais »), qui en frioulan peut désigner tout aussi bien le mois de « mai ». Il s'institue ainsi une concurrence sémantique entre le Printemps, figure de l'éden, et l'idée d'une impossibilité future qui renie rétrospectivement le passé. En effet, si la mort, omniprésente dans la *Meilleure Jeunesse*, est conçue comme une transition nécessaire qui prélude à la résurrection et implique un retour à la vie, l'adverbe « Mai », désignant l'inexistence du commencement et de la fin, renie tout en l'évoquant l'image onirique

⁹⁸³ Pier Paolo Pasolini, « Li letanìs dal bel fi » (« Les litanies du beau garçon »), *Ibid.*, p. 196.

⁹⁸⁴ Voir notre thèse : 3.1.1.

⁹⁸⁵ Pier Paolo Pasolini, « Il nini muart » (« L'enfant mort »), *La nouvelle jeunesse*, *op.cit.*, p. 190.

perdue. Le regret du temps de l'éveil revient dans les vers de « Poesia popolare » (« Poésie populaire ») dans *Sombre enthousiasme* :

[...] Hommes
et enfants ont oublié une façon d'être
au monde avec une force et une innocence...
qui n'était qu'illusion. Il ne nous suffisait pas
d'avoir perdu [la réalité], nous devions également
en perdre l'illusion ! [...] ⁹⁸⁶

Si dans ces vers la perte de l'ensorcellement est montrée comme une deuxième perte de la Réalité, dans « Il diàul cu' la mari » (« Le diable et la mère »), le sommeil, métaphore de l'illusion, est la condition de possibilité de l'être au monde :

Mère, dors de ce sommeil
qui n'est plus à personne,
songe ! que ta vie timide
accompagne une pluie de 1974 !

Je t'en prie demeure dans cette illusion
du sommeil qui te lie au monde ⁹⁸⁷.

Mais la plus forte invocation au sommeil se trouve dans le poème qui conclut *Sombre enthousiasme* et, par là, la *Nouvelle Jeunesse* :

Défends, conserve, prie ! La République
est à l'intérieur, dans le corps de ta mère.
Les pères l'ont cherchée et cherchée encore

de-ci, de-là, naissant, mourant,
changeant : mais ce sont là choses du passé.
Aujourd'hui : défendre, conserver, prier. Tais-toi ;
que ta chemise ne soit ni

noire, ni brune. Tais-toi ! Qu'elle
soit grise. La chemise du sommeil.
Hais ceux qui veulent se réveiller
et oublier les Pâques... ⁹⁸⁸

Ce testament poétique s'adresse à un jeune fasciste. Pourquoi ce destinataire (reconnu pourtant comme un « mort », « dépourvu de toute sincérité ») ? Dans la réécriture de son

⁹⁸⁶ Nous modifions la traduction de Philippe di Meo « perdre contact avec la réalité » pour « vej pierdùt la realtât ». Pasolini entend en effet ici non la perte du rapport avec la réalité, mais la disparition de la « Réalité », dans le sens pasolinien du terme. Ces vers s'inscrivent en effet dans la dénonciation de la « nouvelle Irréalité ». Sur les concepts de réalité et irréalité. Voir notre thèse : 2.2.1.

⁹⁸⁷ Pier Paolo Pasolini, « Il diàul cu' la mari » (« Le diable et la mère »), *La nouvelle jeunesse*, op.cit., p. 255

⁹⁸⁸ Pier Paolo Pasolini, « Saluto e augurio » (« Salut et souhait »), *Ibid.*, p. 295.

dernier recueil poétique, Pasolini prend en charge la composante nocturne de son idéologie, qui conteste le développement néocapitaliste et préfère en effet la conservation des formes du passé face à l'idéologie, désormais omniprésente, de la « science appliquée »⁹⁸⁹. Ces vers, comme tout *Sombre enthousiasme*, ciblent en vérité les politiciens et les intellectuels de la gauche italienne, responsables selon Pasolini d'avoir accepté un système de production complètement opposé à leurs valeurs originaires et d'avoir ensuite essayé d'aménager des solutions dans ce même cadre, sans avoir conscience, d'un côté, du caractère démissionnaire de cette posture et, de l'autre, de son inévitable échec⁹⁹⁰. Déjà à l'époque, la critique qu'on adressait à la position de Pasolini est celle qu'on entend encore aujourd'hui et qui est ainsi formulée dans le livre de Francesco Cantaluccio :

Les idées de Pasolini (non son art qui a parfois atteint des résultats d'un très haut niveau) sont la chose la plus dangereuse qui ait touché la gauche, car son mythe tire vers une ligne politique ambiguë et régressive [...]. L'idée de progrès, telle que l'entendaient les révolutionnaires romantiques et les socialistes positivistes, s'est certes beaucoup réduite, mais elle ne devrait pas l'être au point de penser qu'on était mieux dans le passé⁹⁹¹ !

Conscient de ce jugement qui planait sur sa réflexion politique, lucide aussi sur l'élément récessif de sa pensée qui choisit le sommeil de l'image onirique face à l'éveil des théories progressistes, dans *Sombre enthousiasme*, Pasolini fait le choix d'assumer pleinement le portrait que construisent ses détracteurs arrivant jusqu'à parler d'une « Droite divine qui est en nous, dans notre sommeil⁹⁹² ». Mais il s'agit d'un geste qui n'est pour lui que l'affirmation extrême d'une pensée de gauche qui aurait pu se concrétiser mais qui n'a pas trouvé de réception dans l'histoire : un vrai « communisme » (il parle d'une « lutte pour un monde véritablement communiste » dans le poème « La récession »). Il entend par là une gauche qui n'aurait pas délaissé les classes pauvres, paysannes et ouvrières, et qui n'aurait pas contribué à l'instrumentalisation des images de richesse des couches sociales

⁹⁸⁹ Cette idée figure au pied de page dans le fragment de *Sombre enthousiasme*, « Appunti per una poesia in terrone », « Note pour un poème en méridional », *Ibid.*, p. 280.

⁹⁹⁰ Intuition qui semble être confirmée, de nos jours, par la crise profonde voire la défaite des partis traditionnels de gauche, par exemple en Italie et en France.

⁹⁹¹ Notre traduction : « Le idee di Pasolini (non la sua arte, che ha raggiunto in qualche occasione esiti di grande livello) sono di quanto più pericoloso abbia toccato la sinistra, perché il suo mito porta verso un indirizzo politico ambiguo e regressivo (...). L'idea di progresso, come la intendevano i rivoluzionari romantici e i socialisti positivisti, si è sicuramente molto ridimensionata, ma non dovrebbe esserlo al punto tale da pensare che si stava meglio nel passato ! ». Francesco Cantaluccio, *L'ambaradan delle quisquiglie*, Palermo, Sallierio, 2012, cité par Nicola De Cilia, « Bisogna essere assolutamente moderni ? », in *Pasolini e la poesia dialettale*, Giampaolo Borghello, Angela Felice (dir.), Venezia, Marsilio, 2014, pp.41-52.

⁹⁹² Pier Paolo Pasolini, « Saluto e augurio » (« Salut et souhait »), *La Nouvelle jeunesse*, op.cit., p. 296.

privilégiées en poussant les masses vers un modèle insoutenable de production effrénée et de consommation aveugle. Ainsi, son camp politique étant de fait incapable d'entendre sa parole, il adresse son testament à un jeune d'extrême droite, geste provocateur qui dénonce une politique progressiste qui n'a pas su réactiver le mythe de l'*oikos* et de la culture humaniste dans le dynamisme et le pluralisme de la quête utopique et qui a fini par le reléguer dans les contours figés d'une figure fasciste.

5.2.3. LA DERNIÈRE OU-TOPIE D'ŒDIPE

Si la démarche poétique sur laquelle repose la *Seconde forme* consiste à annihiler ou à dégrader les *topoi* édéniques de la *Meilleure Jeunesse* sans renoncer à affirmer leur logique, la défiguration pasolinienne utilise un processus similaire à celui que les dystopies emploient vis-à-vis des utopies. En effet, alors que la défiguration comprise dans le sens de Lacoue-Labarthe et Grossman suppose une attaque à la *Gestalt*, Pasolini ne cesse de mettre en vers la nécessité vitale des périmètres, ne serait-ce qu'afin qu'ils soient dépassés. De manière analogue aux dystopies, la dégénérescence des images utopiques n'est alors que l'affirmation la plus virulente des conséquences tragiques de la disparition des *topies*. Identités spatiales autonomes, formes de la mémoire, bastions de la Réalité, il voit en elles la garantie de l'existence de ces diversités vitales sans lesquelles le monde n'est qu'une étendue uniforme et totalitaire. En effet, à ses yeux, le fascisme le plus redoutable, du moins à son époque, n'est pas celui qui informe, ordonne et structure, mais celui qui décompose et aseptise les espaces, celui qui, en les privant de leur *oikos*, les expose à leur assimilation par les centres de pouvoir. Perdre les *topies* signifie également anéantir la possibilité du voyage comme découverte de l'autre. Car, du moment où les identités spatiales convergent en une extension homogène sans les creux et les bonds de leur épaisseur historique, leur traversée ne permet de constater que l'éternel miroitement d'un ordre dominant dans ses propres vitrines. De la même manière que la dystopie opère une distorsion de l'espace utopique en le redessinant comme une entité uniforme qui embrasse le monde entier et qui a oublié son passé, Pasolini déforme l'île frioulane en figurant la destruction de son enceinte et transforme les pérégrinations cycliques du je poétique en un exil définitif, exacerbation du dernier stade d'une société globale cauchemardesque.

Moins explicite que dans d'autres œuvres de sa période dystopique, la fantasmagorie infernale de la post-modernité, l'« après-histoire » dans le langage pasolinien, est suggérée métaphoriquement dans sa poésie à travers la destruction de la

figure du cercle, symbole de l'espace édénique. D'un point de vue temporel, maints poèmes convoquent la notion d'éternel retour pour ensuite dénoncer son impossibilité, comme dans « Le chant de cloches » :

Je ne pleure pas parce que ce monde ne revient plus,
mais je pleure parce que son retour a pris fin⁹⁹³

Le cercle de mort et de résurrection d'un monde qui se renouvelle sans abjurer son identité est pour le poète la garantie de la persistance d'espaces en rupture avec le système dominant, ce dernier suivant à ses yeux une logique linéaire et évolutive comme le veut le modèle technologique. L'univers frioulan n'est qu'un de ces avant-postes de résistance. Comme semblent l'affirmer ces vers, la catastrophe que le poète dénonce est donc moins la disparition de son petit paradis que l'apocalypse de tout périmètre temporel qui assure la durée de la subtopie. Dans plusieurs poèmes de la *Seconde forme*, la cessation de ce cycle vital, dans lequel la stabilité d'une forme n'était pas disjointe de son renouvellement, est rendu à travers le renversement de l'imaginaire de la Pâque, comme dans « Le dimanche des rameaux » :

Que veux-tu, avec le mal –
si temps ne revient –
ce peu de bien aussi

se perdra deux fois :
dans l'antique cimetière
et dans le nouveau sans œufs ni rameaux...

[...] La Sainte Pâque
pourquoi ? pour qui ?⁹⁹⁴

ou dans ces vers d'« Alléluia » :

Du Dimanche au Lundi
toutes les herbes du monde
ont séché.
[...] Qui est mort meurt à nouveau.
Et cette fois,
à l'entour
rien qui revienne⁹⁹⁵.

⁹⁹³ Pier Paolo Pasolini, « Ciant da li ciampanis » (« Le chant des cloches »), *Ibid.*, p. 210.

⁹⁹⁴ Pier Paolo Pasolini, « La domenica uliva » (« Le dimanche des Rameaux »), *Ibid.*, pp. 223-225.

⁹⁹⁵ Pier Paolo Pasolini, « Aleluja » (« Alléluia »), *Ibid.*, p. 213.

Comme dans la *Meilleure Jeunesse*, les thèmes chrétiens découlent moins du calendrier religieux que de sa symbolique naturelle païenne. Ainsi, le Dimanche et le jour de la Pâque sont à interpréter comme ce point fuyant du cercle utopique où un cycle finit et le suivant recommence, ou recommencerait, si cette boucle n'avait pas été définitivement brisée.

D'un point de vue plus proprement spatial, la circularité domestique de l'*oikos* trouve son symbole privilégié dans le foyer, noyau du *huis clos* utopique, d'autant plus présent qu'il est perçu comme impossibilité.

Le Foyer est-il
une histoire ?

[...]Aimer le Temps sacré
du Foyer.

[...] Ils étaient mille
les Foyers
et mille étaient les formes
des Hommes d'antan.
Dieu seul était Un.
Aujourd'hui Foyers,
Hommes et Dieu
sont une seule et même
forme pour tous⁹⁹⁶.

Si dans *Poésie en forme de rose*, Pasolini avait parlé de « Monotype » à propos des habitants de la subtopie, ces vers semblent réfuter cette idée. Mais il ne s'agit que d'une contradiction apparente : les espaces qu'il met au centre de son œuvre, et dans ce cas l'île frioulane, en se situant en continuité avec leur propre passé, assurent la possibilité d'une différence dans l'identité. Bien au contraire, l'interruption de cette circularité entraîne une indifférenciation mortelle, dans laquelle la variété s'estompe dans une aliénation qui rend interchangeables, non seulement les hommes et leurs cités, mais toutes leurs anciennes catégories. Comme dans son documentaire *Les Murs de Sanaa*, c'est l'effondrement des frontières, ces murs qui défendent le foyer utopique, que Pasolini vit comme la tragédie de son temps.

Mais l'image qui nous permet de rapprocher le mieux la réflexion sur l'espace de la *Nouvelle Jeunesse* à celle des dystopies se trouve dans le titre d'un des poèmes de la *Seconde forme*. La locution « Ploja tai cunfins » (« Il pleut sur les confins ») se transforme, de manière significative, en « Ploja fòur di dut » (« Pluie nulle part »), littéralement « pluie en dehors de tout », « à l'extérieur de toute possible frontière ». L'idée paradoxale d'une extériorité sans intériorité rappelle cette étendue indifférenciée, colonisée par un seul et

⁹⁹⁶ Pier Paolo Pasolini, « La domenica uliva » (« Le dimanche des Rameaux »), *Ibid.*, pp. 225-227.

unique pouvoir, que mettent en scène les dystopies. En exacerbant le totalitarisme dont leurs auteurs avaient fait l'expérience, ces dernières se figurent l'étape ultime de ces dominations et leurs conséquences sur les individus. De même, par l'image d'un espace absolument « extrinsèque », Pasolini met en scène l'ouverture traumatique et irréversible des nombreux petits mondes qui constituaient sa subtopie, ce qui prélude à un espace unique où, pour utiliser son langage, « l'histoire de la bourgeoisie est devenue l'histoire de l'humanité entière » et que, de nos jours, nous appellerions la globalisation.

De la même manière que les dystopies remplacent le voyageur protagoniste de la quête utopique, par un individu qui essaye, souvent sans succès, de s'échapper d'un ordre dont il se sent prisonnier, dans l'écriture de la *Nouvelle Jeunesse*, Pasolini est amené à repenser la figure errante de son premier recueil. Le « forêt », qui appartenait à l'espace édénique sans pourtant l'intégrer totalement⁹⁹⁷, subit lui aussi le retournement dystopique. Dans « De retour au pays », le pèlerin de la première forme se dévoile maintenant comme un masque mensonger :

Je me suis dupé
en jouant au pèlerin
qui, tel un esprit, arrive dans un monde paysan.
mais c'était un jeu dans le jeu,
et maintenant tous deux
ont fini dans le feu
éteint de l'histoire⁹⁹⁸

Dans un autre poème, cet alter ego du poète devient un Australien qui passe sur « des ponts effondrés »⁹⁹⁹, image qui dénonce son étrangeté à un univers poétique en ruines qu'il n'arrive plus à reconnaître. *La nouvelle jeunesse* met ainsi en scène une égression du je poétique qui quitte son éden une fois qu'il a réalisé qu'il n'était qu'un simulacre éphémère, selon l'expression d'Ovide¹⁰⁰⁰. Espace qui n'est rien s'il n'est absolu, par le changement du regard du « forêt », l'espace du bonheur réalisé devient l'espace négatif par excellence : une dys-topie. En effet, si le chronotope de la campagne frioulane apparaissait déjà dans la *Meilleure Jeunesse* comme un espace fragile, la *Seconde Forme* décrète sa fin définitive du moment où la figure qui le faisait exister, et pour qui cet espace existait, ne

⁹⁹⁷ Voir notre thèse : 2.1.1.2, p. 134.

⁹⁹⁸ Pier Paolo Pasolini, « Tornant al pais », « De retour au pays », *La nouvelle jeunesse*, op.cit., p. 203.

⁹⁹⁹ Pier Paolo Pasolini, « Ciant da li ciampanis » (« Le chant des cloches »), *Ibid.*, p. 210.

¹⁰⁰⁰ Notre traduction. Ovidio, *Metamorphosi*, (III, 432), Milano, Mondadori, coll. « Fondazione Lorenzo Valla », 2007.

croit plus en sa perfection. La métaphore spatiale de cette désillusion est une nouvelle pérégrination qui laisse définitivement derrière soi le paradis perdu.

En effet, l'innovation la plus significative dans la *Nouvelle Jeunesse* est l'apparition d'un personnage qui joue un rôle symbolique très important dans l'œuvre pasolinien. Il s'agit d'Œdipe. Mais si son cinéma a fait du « fils de la fortune » une superbe figure de la marche, dans ces vers, sa quête utopique trouve sa conclusion. Cette figure n'est pas en effet le jeune Œdipe Roi du film qui porte son nom, mais l'Œdipe à Colone de la deuxième tragédie du cycle de Sophocle, déjà évoquée dans l'épilogue du film. Dans la *Meilleure Jeunesse*, comme le titre du poème l'indique, « Lengàs dai frus di sera » (« Langage des enfants le soir ») se construisait comme un dialogue entre les voix de deux jeunes garçons. Dans la *Seconde Forme*, deux voix âgées les remplacent. Les mots de l'une des deux, en grec ancien, reprennent la plupart des vers de l'ouverture de l'*Œdipe à Colone* :

[...] où sommes-nous ici ? De quel peuple est-ce le pays ? Qui accordera aujourd'hui à Œdipe le vagabond quelque misérable aumône ? Je demande peu, j'obtiens moins encore – et cependant assez pour moi : mes épreuves et les longs jours que j'ai vécus m'apprennent à ne pas être exigeant ; ma fierté fait le reste. Allons ! ma fille, si tu vois un endroit où je puisse m'asseoir, soit en terre profane, soit dans l'enclos d'un dieu, arrête-moi et installe-moi là [...]¹⁰⁰¹.

Désormais réduit à un vieux vagabond, aveugle et sans forces, Œdipe arrive avec sa fille Antigone au bosquet sacré des Euménides que la prophétie d'Apollon lui a indiqué comme le lieu de sa mort. C'est par sa souffrance d'exilé qu'il expie une faute dont il est coupable sans être responsable. Ses « épreuves », ses « longs jours » et sa « fierté » le mettent dans la condition d'accepter le peu qu'il reçoit par les populations qui lui sont hostiles du fait de son double crime. Dans la traduction en italien qui accompagne son poème, Pasolini traduit « me didàskei *stergein* » avec « m'insegnano ad *adattarmi*¹⁰⁰² », en privilégiant ainsi sa connotation la plus sombre¹⁰⁰³. La nécessité d'un *adattamento*, état d'acceptation voire de

¹⁰⁰¹ Sophocle, *Œdipe à Colone*, in *Tragédies complètes*, traduit du grec ancien par Paul Mazon, Paris, Gallimard, 2002. Pasolini choisit la quasi-totalité de la réplique d'Œdipe, exception faite pour les premiers vers, où Œdipe évoque le nom d'Antigone, et les derniers : « afin que nous demandions dans quel lieu nous sommes. Puisque nous sommes venus et que nous sommes étrangers, il faut faire ce qu'on nous commandera. »

¹⁰⁰² Nous soulignons.

¹⁰⁰³ Interrogé sur sa traduction de l'*Œdipe à Colone* pour l'adaptation de Philippe Adrien au Théâtre de la Tempête en 2010, Bertrand Chauvet s'attarde sur les possibles traductions du verbe « *stergein* » : « “Aimer, voilà ce que m'apprennent mes souffrances.” Personne ne traduit comme ça. Tu trouveras : “ne pas être exigeant”, “accueillir”, qui est un peu heideggérien. Il faut être clair. Mais moi je trouve qu’ “accueillir” c'est évanescant, “ne pas être exigeant”, ça va à l'encontre de “*stergein*” qui n'est pas un mot négatif mais positif, affirmatif. “*Stergo*”, c'est le mot qu'on emploie pour dire l'affection vis-à-vis de ses parents. Il y a la

résignation, qui revient plusieurs fois dans sa période dystopique, était présenté dans l'*Abjuration de la Trilogie de la vie* comme une conséquence nécessaire de sa prise de position sur les transformations de son époque et sur le sens de son œuvre. Pasolini assimile ainsi la condition du *vagante Edipo* (« Œdipe le vagabond »), désormais résigné, à la sienne. En outre, les connotations symboliques du lieu dans lequel les deux vagabonds sont arrivés, semblent aller dans le sens de cette lecture. Dario Del Corno a montré que les images sonores et spatiales qui figurent dans la description du bosquet chez Sophocle évoquent la symbolique de l'outre-tombe. « Lieu profane », « enceinte divine », cet espace qui appartient à la ville d'Athènes n'est pas seulement la nouvelle terre d'accueil d'Œdipe, expulsé de Thèbes, mais aussi le « territoire de la mort »¹⁰⁰⁴. Si l'on prolonge l'analogie qui amène l'auteur à s'identifier à la figure d'Œdipe – d'autant plus que lui-même a fait une interprétation autobiographique de ce mythe – on découvre dans cet espace poétique la représentation d'une nouvelle topie, une sorte d'aboutissement de l'errance qui ne peut coïncider qu'avec le non-lieu de la fin.

L'autre voix, qui répond à celle d'Œdipe dans un énigmatique dialogue, peut faire allusion à l'étranger que les héros sophocléens rencontrent une fois arrivés à Athènes. Mais il s'agit surtout d'une énième autoreprésentation du poète. Deux éléments biographiques nous le suggèrent : il se présente comme « le maître d'une tour et d'un bois » et, quelques vers plus tard, il évoque la localité de Chia, près de Viterbo. C'est dans ce lieu ancien et solitaire qu'en 1970 Pasolini avait acheté une ancienne tour au milieu d'une forêt et il avait imaginé de s'y rendre de plus en plus souvent pour se consacrer à ses créations dans ses dernières années de vie. C'est ici, d'ailleurs, qu'une semaine avant sa mort, il avait choisi de poser pour le photographe Dino Pedriali en train de peindre, d'écrire et de lire dans une série d'images qui, selon le témoignage de ce dernier, auraient dû intégrer *Pétrole*. Chia, présente ailleurs dans la *Seconde Forme*, par exemple dans « Chants d'un mort », devient ainsi un chronotope qui s'oppose sémantiquement à la Casarsa de la *Meilleure Jeunesse* : si dans le premier recueil, la terre maternelle était le lieu sacré de l'origine à l'instar de la Thèbes œdipienne, cette tour isolée, analogue au bosquet d'Œdipe, matérialise le temps de

même nuance entre “*Stergein*” et “*Philein*” qu’entre “*Like*” et “*Love*” en anglais. “*Philein*” est proche de “*Love*”, il désigne l’amour exclusif, choisi. “*Stergein*”, c’est l’amour pour les choses ou pour les personnes qu’on n’a pas choisies mais avec qui on a un lien familial. Ce mot implique une relation de nécessité, celle de la mère pour l’enfant, ou de l’amour entre cousins. “*Aimer*” est donc le sens premier du mot. Le sens second, appauvri est “accepter”, “se résigner”, “dire oui”. Il désigne quelque chose d’imposé par la société ou par la nature », in Bertrand Chauvet, «Retraduire Sophocle», Agôn [En ligne], Entretiens, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1257>. (Dernière consultation : 12/09/2016)

¹⁰⁰⁴ Notre traduction. Dario Del Corno, *I narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Milano, Cortina, 1998, p. 69.

la fin, sorte d'apocalypse individuelle qui s'instaure entre le moment de l'utopie et celui de son épuisement.

En effet, l'ombre du soir, *imago mortis*, hante tout le poème. Si, dans la version des années quarante, le titre « Langage des enfants le soir » faisait allusion aux conversations de six heures du soir (« Nous sommes à Casarsa, il est six heures, je me souviens... »), dans la nouvelle version du poème, ce même titre change de signification : dans le sillage de toute une tradition poétique qui utilise le soir pour parler de la vieillesse voire de la mort, « di sera », se référant à présent non plus au substantif « langage » mais au complément du nom « des enfants »¹⁰⁰⁵, convoque Œdipe et le « maître de la tour », jadis enfants, désormais vieux. Les deux voix, en effet, parlent simultanément de leur âge, Œdipe par l'évocation de sa capacité d'adaptation, le vieux maître de la tour à travers une réflexion sur le changement de perspective qu'accompagne le vieillissement :

Un soir avec ses cris et son silence tiède
fait trembler le cœur des jeunes (« *Exsitounta...* »)
comme pour une victoire, afin qu'ils ajoutent
à ce soir-là les mille soirées qu'ils ont à vivre dans le monde,
croyant qu'il leur appartient (« ... *smikron men d'e feronta*
eti meion tou smikrou... ») Pour un vieillard, au contraire,
ce soir-là n'est que ce soir-là, et il ressemble
aux soirs passés rien que parce qu'il en a la mélancolie¹⁰⁰⁶.
(« ...*kai tod'eexarcoun emoi...* ») Que crient-ils à Chia ?
(« ... *Gar ai pàthai ko macròs krònos xunòn kai triton to genaion me*
didàskei stèrgein... »)

Tout en partageant le même drame, les deux personnages dialoguent sans se répondre. Le choix du distique ainsi que les rimes, créant souvent des analogies sonores entre le grec ancien et le frioulan, rapprochent les deux personnages moins par une véritable communication entre eux qu'à travers un réseau d'échos. Vieillards pour qui « les rêves sont déjà des souvenirs » – pour citer le passage des *Villes invisibles* de Calvino qui avait beaucoup touché Pasolini¹⁰⁰⁷, les deux apparaissent comme les figures d'une marche qui arrive à son terme.

¹⁰⁰⁵ La traduction « langage des enfants *au soir* » rendrait peut-être mieux ce glissement de signification du complément « di sera » entre la *Meilleure* et la *Nouvelle jeunesse*.

¹⁰⁰⁶ Pier Paolo Pasolini, « Lengas dai frus di sera », (« Langage des enfants le soir »), *La nouvelle jeunesse*, *op.cit.*, pp. 239-240.

¹⁰⁰⁷ Voir notre thèse : 4.4.4, p. 416.

Par cette superposition de la figure de l'Œdipe à Colone au personnage autobiographique du maître de la tour, Pasolini raconte la fin de ce récit qu'il n'a jamais cessé de raconter dans tout son œuvre. La boucle tragique œdipienne, cette quête utopique qui, cherchant à fonder la cité de l'avenir, ne se rapproche progressivement que de sa propre origine, trouve son épilogue lorsque le cheminement révèle son contresens. Ainsi, le cercle de cette marche régressive qui trace l'enceinte utopique se brise en laissant place à une étendue infinie, non-lieu habité par des spectres et des ombres, qui a toutes les caractéristiques de l'Hadès des Grecs. Comme toujours dans la dystopie, cette nouvelle ou-topie – lieu qui n'en est pas un – est à l'image d'une situation historique où l'ouverture des subtopies laisse présager la future mondialisation de l'espace humain, la *mappizzazione* (« cartographie ») du monde entier, dont parlait la séquence des Argonautes dans *Pétrole*. Le thème du voyage de l'œuvre pasolinien prend fin et de ses cendres naît un nouveau *topos*, celui de l'Enfer.

5.3. UN CHEMIN DE CROIX EN ENFER : LA NOUVELLE DYSTOPIE DES *BORGATE* ROMAINES

De la même manière que la *Nouvelle Jeunesse* s'attaque au mythe de l'Éden frioulan pour le montrer en tant qu'ou-topie, une longue séquence de *Pétrole*, la « Vision du Merde », revient sur l'un des plus importants espaces subtopiques de l'œuvre pasolinien pour décréter sa fin : les *borgate* romaines. C'est sur ce chronotope que s'exerce la violence créatrice d'un nouveau renversement dystopique.

Un article des *Lettres luthériennes* permet de reconstruire *a posteriori*¹⁰⁰⁸ la réflexion sous-jacente à l'élaboration de cette série de fragments. Dans « Mon *Accattone* à la télévision après le génocide », Pasolini rappelle le contexte social dans lequel s'était inscrite la réalisation de son premier film :

Au moment où *Accattone* est sorti sur les écrans [...], en 1961, les bourgeois voyaient dans le sous-prolétariat romain le mal, exactement comme les racistes américains le voyaient dans l'univers des Noirs. À cette époque-là, du reste, les sous-prolétaires étaient des « Noirs » à tous les égards. Leur « culture » – « une culture particulariste » dans le contexte d'une plus vaste

¹⁰⁰⁸ « « Mon *Accattone* à la télévision après le génocide » a été publié le 8 octobre 1975, alors que la « Vision du Merde », comme le laisse entendre la note qui suit l'*appunto* 74a (*Pétrole* p. 412), a sûrement été écrite avant le 16 octobre 1974, *terminus ad quem* de cette séquence.

« culture particulariste » à son tour, la culture paysanne méridionale – donnait aux sous-prolétaires romains des traits originaux, non seulement psychologiques, mais même physiques. Elle créait une véritable « race ». [...]. Abandonnée pendant des siècles à elle-même, c'est-à-dire à son immobilité, cette culture avait élaboré des valeurs et des modèles de comportement absolus [...]. Jamais, à l'intérieur de cette culture, il n'y avait donc eu de révolution. La tradition était la vie même. Les valeurs et les modèles passaient, immuables, des pères aux fils. Et pourtant il y avait un continuel renouvellement. Il suffit d'observer leur langue (qui n'existe plus aujourd'hui) : elle était continuellement inventée [...] ¹⁰⁰⁹.

Dans ce portrait utopisant de la culture sous-prolétaire romaine, Pasolini évoque les principaux aspects de la subtopie qui se résument à son imperméabilité au monde extérieur. En appliquant le contexte terminologique de la ségrégation des Noirs par les Blancs aux *borgate* romaines, il arrive jusqu'à parler en termes élogieux de « race » à propos de ce contre-espace au sein de l'univers bourgeois. En renversant le discours raciste, il voit dans cette prétendue différence physique, distinguant ce « monde sous le monde » du reste de l'espace colonisé par le pouvoir, un noyau de résistance irréductible. À travers cette comparaison provocatrice, la réflexion sur les micro-cultures italiennes bascule ainsi d'un plan froidement théorique à une approche « vécue » qui aborde les grandes transformations historiques à partir de leurs conséquences sur les individus, et notamment sur ce qu'ils ont de plus intime : leur corps. C'est pourquoi, comme nous le verrons, la « Vision du Merde » contient une description pointilleuse des postures, des attitudes, du style vestimentaire de la « nouvelle jeunesse », symptômes, selon Pasolini, de l'irruption du pouvoir dans ce monde intact que furent pour lui les *borgate* romaines. La comparaison avec les persécutions raciales continue dans la suite du texte lorsqu'il qualifie la fin de cette subtopie de « génocide » :

Entre 1961 et 1975, quelque chose d'essentiel a changé : il y a eu un génocide. On a détruit culturellement une population. Il s'agit d'un de ces génocides culturels qui avaient précédé les génocides physiques d'Hitler. Si j'avais fait un long voyage, et que je sois revenu quelques années plus tard, en me promenant dans la « grandiose métropole plébéienne » j'aurais eu l'impression que tous ces habitants avaient été déportés ou exterminés, et remplacés dans les rues et les lotissements par des fantômes blêmes, cruels, malheureux. Les SS d'Hitler, justement. Les jeunes vidés de leurs valeurs et de leurs modèles – comme de leur sang – et devenus des calques larvaires d'une autre manière d'être et de concevoir l'être : celle de la petite bourgeoisie. Si aujourd'hui je voulais tourner à nouveau *Accattone*, je ne pourrais plus le

¹⁰⁰⁹ Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes*, op.cit., pp. 180-182.

Nous voici donc en 1975 : aux yeux de Pasolini, la culture des *borgate* a été dévorée de l'intérieur par les modèles de vie du nouveau développement néocapitaliste. Noirs à l'intérieur d'une société de Blancs, cette minorité radicalement autre aurait donc été victime d'un anéantissement aussi violent que si elle avait été exterminée par les armes. Car le massacre qu'il dénonce n'est pas dépourvu d'une dimension physique. La « Vision du Merde » vient donc dénoncer une transformation sociale violente qui ne semblait pas inquiéter les contemporains de Pasolini. C'est encore un processus d'exacerbation dystopique qu'anime la « Vision du Merde », forme dans la forme, qui agit à la fois comme une séquence autonome, isolée du reste de l'œuvre, et comme une mise en abyme de *Pétrole* lui-même.

5.3.1. LA MISE EN ABYME DU DISPOSITIF DYSTOPIQUE DANS LA « VISION DU MERDE »

La séquence du « Merde » décrit une vision, que Carlo de Polis, l'ambigu protagoniste de *Pétrole*, a eue lors d'une soirée à Rome près du Colisée. Bien qu'il s'agisse d'un volume textuel assez important, articulé en trente-deux *appunti* et achevé dans son développement, cette séquence est un récit atypique. En accord avec le caractère hybride de ce pseudo-roman, dû non seulement à son inachèvement mais aussi à sa poétique intrinsèque, cette série de fragments frôle les frontières du littéraire pour s'ouvrir aux arts plastiques et surtout au cinéma, qui accentuent la dimension optique et matérielle de la vision de Carlo :

[La scène de la Vision] est toute en métal léger et en d'autres matériaux transparents et incassables, du moins en ce qui concerne les structures essentielles : mais les autres matières ne manquent pas, probablement du cristal, de l'albâtre et [...] peut-être aussi du plastique. Mais, quoique dures et rigides, toutes ces matières sont transparentes. En fait dans la Scène de la Vision il n'y a pas de lumière. La lumière est derrière, et filtre à travers les matériaux dont la scène est faite, prenant donc des couleurs différentes en fonction des teintes de ces matériaux [...]. Pour être exact, la Scène de la Vision est régulièrement divisée en une série ordonnée de

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, p. 182.

sous-scènes ou gironi, chacune d'entre elles ayant une teinte différente¹⁰¹¹.

En adoptant un style très descriptif, le récit vient transposer en mots les images qui défileraient dans cette architecture alambiquée. En effet, chaque *appunto* de la séquence, que Pasolini appelle dans le corps du texte « paragraphe »¹⁰¹², rend compte avec précision d'une des « sous-scènes » de la Vision, en établissant une correspondance pratiquement parfaite entre la structure de cette dernière et la segmentation de la forme écrite qui la matérialise, comme dans un scénario cinématographique. La vision met en outre en scène un espace géographique réel : le carrefour entre la via Casilina et la via Torpignattara, dans la *borgata* du Pigneto, cette zone de Rome où ont été tournées certaines scènes d'*Accattone*. Étant donné que chaque sous-scène de la vision a lieu dans l'une des rues qui croisent la via Torpignattara, se construit un emboîtement sur plusieurs niveaux dans lequel une géographie réelle informe un espace imaginaire, et ce dernier, le texte qui le décrit. Un élément supplémentaire contribue à compliquer ultérieurement cette structure déjà très articulée : la vision de Carlo est double. Derrière la Scène de la Vision proprement dite, à travers les yeux du protagoniste de *Pétrole*, le spectateur aperçoit une autre série d'images en mouvement :

La première reste à l'intérieur de la deuxième, comme un “double”, recouvert complètement par sa reproduction, c'est vrai, mais non sans un léger déphasage, qui permet de la reconnaître et de la tenir toujours présente. Ce double, ou Scène Réelle, n'est pas contemporain chronologiquement, de l'aspect présent, ou Scène de la Vision. En d'autres termes, le carrefour de la via Casilina et de la via Torpignattara de la Réalité – qui se tient “derrière” le carrefour de la via Casilina et de la via Torpignattara de la Vision – est celui d'autrefois, c'est-à-dire d'il y a six ou sept ans¹⁰¹³.

L'articulation de la séquence du « Merde » peut être ainsi schématisée :

niveau 1 : Note (*Appunto*)

niveau 2 : Paragraphe

niveau 3 : Scène de la Vision, organisée en sous-scènes (Via Torpignattara en 1974)

niveau 4 : Scène de la Réalité (via Torpignattara dans les premières années '60)

¹⁰¹¹ Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, *op.cit.*, p. 343.

¹⁰¹² La seule exception est le quatrième paragraphe qui se développe en trois *appunti* (71c, 71d, 71e).

¹⁰¹³ Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, *op.cit.*, p. 346.

À travers une écriture très visuelle, comme dans une surimpression cinématographique, ce dispositif superpose donc deux séries d'images : la première donne à voir une humanité monstrueuse, dégradée, défigurée ; la deuxième montre cette humanité telle qu'elle était avant le « génocide ». Si la Scène Réelle décrit la subtopie des *borgate* avant 1968, la Scène de la Vision, véritable dystopie, agit sur deux fronts : elle déforme par contre-pied ce contenu utopique désormais invalidé et pousse au paroxysme la situation historique présente qui se charge de connotations cauchemardesques. Par ce récit visuel, Pasolini met en abyme un dispositif matrice de ses œuvres dystopiques que nous avons déjà rencontré dans la *Nouvelle Jeunesse* : les cibles de la défiguration sont à la fois le passé trompeur et un présent dégénéré qui est montré dans toute son horreur à travers un procédé qui isole et exacerbe ses symptômes de corruption.

Une autre caractéristique du dispositif dystopique a une importance fondamentale dans la « Vision », à savoir sa focale. Si les récits utopiques sont possibles grâce au déplacement d'un regard externe, vecteur de la quête de l'idéalité, dans la dystopie la possibilité du voyage prend fin : c'est à travers les actions d'un individu emprisonné dans l'univers totalitaire que le lecteur s'aventure dans cet espace. Or, Pasolini insiste beaucoup sur le point de vue qui oriente la séquence. Le fil rouge de ces *appunti* est en effet la promenade d'un jeune homme romain de vingt-cinq ans, surnommé « Le Merde » qui serre sa fiancée, Cinzia. Mais leur déplacement est montré à travers les yeux de Carlo :

Carlo, celui qui voit, contemple [le Merde et Cinzia] qui viennent vers lui : en effet, il se trouve au milieu de la via Torpignattara, sur une charrette à roues de liège, exactement comme un metteur en scène sur un chariot de *travelling*. Et comme les deux Protagonistes de la vision viennent, comme je l'ai dit, vers lui, afin que la distance du point de vue soit toujours la même, la charrette est traînée vers l'arrière, le long de la Via Torpignattara, au même rythme – qui est très lent – avec lequel ils avancent tous deux. Pour recourir encore une fois au jargon cinématographique, on a donc un long et lent *travelling* arrière. Ceux qui tirent la charrette – elle aussi en métal léger et lumineux – où Carlo est assis, sur le rebord arrière, tournant le dos à la barre, ce sont les trois Dieux, que Carlo toutefois ne voit pas¹⁰¹⁴.

Le lecteur-spectateur de la dystopie trouve dans ce personnage son *alter ego* intradiégétique qui lui permet de suivre l'avancement des protagonistes et ainsi de découvrir leur univers. Toutefois, on peut noter une différence d'avec les classiques de la dystopie. Vidant les personnages du Merde et de Cinzia de toute intériorité, Pasolini assure la perspective critique de la séquence, non à travers l'expérience subjective de deux figures

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 344.

aliénées qui essaieraient de s'émanciper, mais à travers la voix des trois Dieux qui accompagnent Carlo dans son *travelling* arrière. À travers ce dispositif, qui permet à la voix off de l'auteur de commenter les images de la vision, Pasolini réactive le rôle didactique de l'accompagnateur dans la littérature de voyage et donc des récits utopiques. La focale utopique et l'engrenage dystopique se contaminent mutuellement dans cette étrange pérégrination infernale qui, tout en axant la narration sur des personnages internes au monde dystopique, ne laisse aucune place à leur prise de conscience. Si la référence sous-jacente à toute la séquence est, comme nous le verrons, la *Divine Comédie*, Carlo est ici un nouveau Dante et les trois divinités, dont le point de vue coïncide avec celui de l'auteur, imitent la voix de Virgile. Le Merde et Cinzia, de leur côté, ne sont que deux figures infernales sans possibilité de rédemption qui vont de l'avant sans avancer. Si Pasolini insiste sur le fait que la distance entre les yeux de Carlo et la position des deux personnages doive être « toujours la même », c'est en effet pour donner une impression de mouvement sans que la distance qu'ils parcourent soit véritablement signifiée. Ainsi, du point de vue du spectateur, tout en bougeant, ces deux figures ne franchissent pas des seuils spatiaux mais restent de toujours au même point.

Une référence interne à l'œuvre pasolinien semble alors être convoquée par cette caractéristique particulière de la focale de la vision. En effet, sa frontalité évoque, tout en le subvertissant, le fameux plan séquence des adieux de Mamma Roma où Anna Magnani arpente un boulevard la nuit, face à une caméra qui s'éloignait au fur et à mesure qu'elle avançait, toujours à la même distance, prisonnière sans le savoir d'un destin dont elle ne pouvait pas s'affranchir. Au moment où le monde des *borgate* a été bouleversé par les transformations sociales italiennes, la promenade du Merde et de Cinzia devient alors une parodie amère de l'illusion d'avancement de Mamma Roma, qui croit marcher vers l'amélioration de sa condition. Mais cette héroïque Mère Courage, prête à sacrifier sa vie pour son enfant, est désormais remplacée par un anti-héros dont le surnom reprend l'imaginaire de dégénérescence que Pasolini avait déjà fait jouer dans les défigurations de la *Nouvelle Jeunesse*. Encore une fois, les symboles de la subtopie sont éliminés de la scène dystopique pour laisser proliférer leurs avatars dégénérés.

Le rapprochement du *topos* maternel avec le motif scatologique, et plus précisément le renversement de la figure mère-enfant en l'équation symbolique freudienne « fèces-enfant »¹⁰¹⁵, n'est pas un hapax dans la période dystopique pasolinienne. Nous

¹⁰¹⁵ « Le pénis est reconnu comme quelque chose de détachable du corps et entre en analogie avec les fèces qui furent le premier morceau de l'être corporel auquel on doit renoncer », in Sigmund Freud, « Sur les transformations des pulsions particulièrement dans l'érotisme anal », traduit de l'allemand par Édouard

l'avons rencontré dans la *Nouvelle Jeunesse*, nous le retrouverons dans *Salò* et il est présent également dans un autre moment de *Pétrole*. Dans l'un des récits de la séquence de l'*Épochè*, « Un père et ses deux fils », qui dans le roman est aussi appelé « récit de l'Enfant-Merde »¹⁰¹⁶, après un prologue comique sur l'identification de l'enfant avec les fèces, et du plaisir anal avec le « plaisir de l'accouchement », un ingénieur et ensuite un ouvrier sont pris par des terribles maux de ventres mais, après avoir expulsé la cause de leur douleur, ils s'aperçoivent bientôt que leur « contenu intestinal » est en réalité un enfant car, pour reprendre l'épilogue du récit, « c'était leur merde, précisément, qui vagissait¹⁰¹⁷. » Le protagoniste de la Vision, lui aussi « Enfant-Merde », dystopise ainsi également le prototype humain de l'adolescent romain, le « Ragazzo di vita » des romans en *romanesco* et des premiers films de Pasolini.

La figure mère-enfant, allégorie de la circularité du temps de l'origine, laisse place à un nouveau duo qui fait l'objet des violentes exacerbations du Pasolini dystopique : le couple hétérosexuel, déjà vitupéré dans *Sombre enthousiasme*. Le mouvement de ces deux personnages qui ne vont nulle part est tourné en dérision par le rapprochement de leur promenade avec un Chemin de Croix. En effet, l'*incipit* des paragraphes de la Vision reprend la formule de ce rite (« dans cette station on contemple »). Ainsi, du moment où les stations sont remplacées, prosaïquement, par des « paragraphes », chaque fragment de la séquence narrative se veut une icône qui immortalise progressivement une lente marche qui a perdu toute véritable destination. En effet, la description de l'*iter* du Christ depuis sa condamnation à mort jusqu'à sa mise au tombeau est remplacée, avec une évidente intention comique, par l'errance insignifiante d'une figure bien moins religieuse avec « sa croix » Cinzia, dont le nom évoque le participe passé du verbe *cingere*, « cinta » : « l'Enlacée ». En effet, l'*appunto* 71a fait remarquer que dans la Vision :

Le fait le plus important et le plus significatif est que [le Merde et Cinzia] marchent tous deux enlacés. C'est-à-dire que le Merde a passé un bras sous l'aisselle de Cinzia et serre son épaule opposée avec la main. Or, comme le Merde est un peu plus petit que Cinzia, il est obligé de la tenir penchée vers lui et donc de donner l'impression, à quiconque le regarde, de marcher en la soutenant, comme si elle était malade ou handicapée¹⁰¹⁸.

Pichon et Henri Hoesli, in « Revue Française de Psychanalyse », Tome II, n° 4, Éd. Doin et Cie, 1928, pp.609-616.

¹⁰¹⁶ Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, *op.cit.*, p. 480.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 461.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 345.

Cette marche se conclura par l'évanouissement du Merde, qui tombe comme un « corps mort¹⁰¹⁹ », de plus en plus épuisé par le poids insoutenable de son couple, présenté ironiquement et sans aucune compassion, comme un véritable martyr contemporain. Cette promenade grotesque, dépourvue intentionnellement d'un quelconque enjeu narratif, n'est qu'un prétexte, une allégorie, toute pasolinienne, du couple dans l'Italie des années soixante-dix dont il dénonce la stéréotypie et les obligations. La note en bas de page dans l'*appunto* 72g le confirme :

À l'époque où se déroulent les événements du présent roman le « couple » au lieu d'être béni est maudit. Et d'autant plus qu'il est flatté, médiatisé, imposé à travers ce qu'on appelle la permissivité sexuelle¹⁰²⁰.

À travers cette attaque au couple, Pasolini dénonce de nouveau l'aseptisation des rapports humains une fois qu'ils se trouvent à adhérer au modèle consumériste de provenance états-unienne. Dans une autre note de bas de page, il s'appuie sur un passage de Marx pour corroborer sa lecture de la nouvelle société capitaliste italienne qui a intégré sans recul le modèle bourgeois des pays industrialisés :

« ...toute chose sacrée est profanée [par la bourgeoise] et les hommes sont finalement contraints à considérer d'un œil libéré de toute illusion leur position dans la vie, leurs rapports réciproques ». K. Marx, *Manifest*, etc (1848)¹⁰²¹.

La « Scène de la Vision », surimpression de la « Scène Réelle », reproduit donc la manière dont un modèle complètement extérieur est venu s'incruster selon Pasolini sur l'ancien monde des *borgate*. De la même manière, les errances des personnages de *I ragazzi* et *Une vie violente*, orientées par la nécessité de survivre, sont remplacées par le défilé ridicule de deux nouvelles figures de la marche qui ont perdu toute la vitalité des *picaros* romains et qui avancent aveuglément dans une Irréalité sans horizons.

5.3.2. LES *BORGATE* ROMAINES : DE LA SUBTOPIE AUX ENFERS

¹⁰¹⁹ Citation du célèbre vers de Dante : « Et je tombai comme tombe un corps mort », in Dante, *Enfer*, Chant V, v. 142, *op. cit.*, p.67.

¹⁰²⁰ Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, *op.cit.*, p. 404.

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 403.

La Rome « autre » et « informelle » des *borgate* n'est plus, chez le Pasolini dystopique, qu'une cité infernale. En effet, la séquence du « Merde » n'est pas seulement une mise en abyme du dispositif de renversement à l'œuvre dans ses derniers travaux, mais elle constitue de surcroît la seule version complète de cette réécriture de l'*Enfer* de Dante qu'il se proposait d'accomplir depuis « Projet d'œuvres futures » et les premières notes de la *Divine Mimésis*. Dans la Scène de la Vision, Pasolini reprend essentiellement son projet de 1963 : une représentation infernale qui inclurait tous les nouveaux « péchés » de la société bourgeoise. Demeurent, toutefois, des différences : si dans « Projet d'œuvres futures », à l'instar de Dante, il imaginait inclure des personnalités de l'Italie de l'époque dans les girones de son Enfer, il n'en est rien dans la séquence de *Pétrole*. Les habitants de la cité infernale sont les jeunes des années soixante-dix, représentés comme une masse indifférenciée dans laquelle ne se distingue aucune personnalité individuelle.

Tout comme dans la *Divine Mimésis*, l'emplacement de l'enfer n'est pas un *ou-topos* au-delà de l'espace terrestre, mais il s'inscrit dans un territoire réel, qui a sa place dans le présent. Chacune des rues qui traversent la via Torpignattara constitue, en effet, l'un des quinze « girones » de l'enfer pasolinien qui emprunte, encore une fois, la topographie dantesque. Chacun d'entre eux exhibe une caractéristique physique, psychologique ou sociologique des nouveaux *borgatari* par le biais d'une petite statue, qui prend le nom de « Modèle » et qui est cachée dans un tabernacle ou exposée dans la rue. Les quinze statues incarnent, selon les différents girones, la laideur et la répugnance, le conformisme, l'absence de certitudes, le « verbe de l'abjuration », la bien-pensance, la dignité bourgeoise, la lâcheté, la (fausse) tolérance, l'amour libre, la mentalité moderne, le niveau de vie bourgeois, l'esprit laïque, la nouvelle famille, le conformisme social, les nouvelles interactions entre femmes et hommes. Tous ces aspects viennent dresser le portrait de la « nouvelle jeunesse » que l'auteur de *Pétrole* synthétise dans un passage très représentatif de l'allure dystopisante de la vision, qui mérite d'être repris quasiment en entier :

Laid et hideux ; rongés par une dégradante volonté de mélange des classes (avec leur petits sacs de pute) ; pâlis par une névrose qui leur fait venir de la bave aux lèvres et leur tord la bouche de façon livide ; brutalement prêt à renier tout ce qu'ils ont été, eux-mêmes et leurs frères ; prétentiers et aux aguets afin de passer pour respectables, avec la complicité des classes riches ; totalement oublieux du moindre sourire sincère [...] de subalternes à cause d'une dignité qui s'est incarnée en eux, et qui n'est pas la dignité humaine, mais la glaciale dignité bourgeoise ; complètement pris dans un tourbillon qu'est leur vie, au-delà de laquelle tout n'est que soupçon et source de crainte ; libres, avec une indécence pénible de jouir d'une liberté sexuelle qui, en réalité, ne fait que mettre en évidence la pauvreté de leur chair et de leur

XXX vulgarité – les Nouveaux Jeunes sont, avant tout, parfaitement militarisés par le Conformisme [...] qui est confié aux soins particuliers des jeunes femmes, déléguées, par conséquent, pour récupérer dans la normalité la plus rigide et la plus fanatique, tout ce qu’une nouvelle mentalité moderne, l’imitation des classes supérieures, une conception laïque et matérialiste de la famille (...) etc., ont pu avoir apporté de nouveaux et de « scandaleux » dans les habitudes de vie¹⁰²².

Si les premiers quinze girons de l’enfer ont donc construit progressivement ce portrait dystopique, avec le vingtième paragraphe de la Vision (*appunto* 71z), les Dieux expliquent à Carlo qu’il arrive dans une deuxième partie de l’Enfer, qui s’étend sur cinq Bolges. L’originalité de ce nouvel espace infernal est la présence d’une statue double, sorte de *Ianus bifrons*, se substituant au « Modèle » qui caractérisait les girons. Il y a là une allégorie complexe de la lecture que Pasolini fait de son temps :

Les Modèles des Bolges, donc, sont en définitive une contradiction qui ne veut pas se résoudre : mais elle ne veut pas non plus être une Opposition. C’est une seule chose avec deux Faces [...]. Toutefois ces frères siamois sous forme de buste de Janus, ont deux autres caractéristiques. Primo, ils sont à l’agonie. Ils vont mourir, se dissoudre, n’être plus. L’Histoire les a voulus ainsi, parce que, momentanément, elle ne pouvait faire mieux et devait se contenter de la coexistence de deux Formes concourantes, peut-être, mais précisément, non contradictoires. [...] Bientôt – dans quelques années – les Modèles Bifrons seront coupés en deux : et l’on verra laquelle des deux Moitiés qui survivront sera celle qui l’emportera, éliminant sa rivale. Secundo : les divinités des cinq Bolges n’ont ni nom ni définition. L’Histoire les a produites, les a situées comme Modèles dans les rues du Peuple, mais elle les a, comment dire, trouvées entre ses pattes. Elles sont l’Imprévu et donc, pour l’instant, l’Incongru¹⁰²³.

Si les girons donnent à voir l’univers de valeurs de la nouvelle jeunesse des *borgate* des années soixante-dix, les Bolges tâchent de figurer une réalité en devenir qui hésite encore entre deux possibilités. Le dispositif de la vision s’articule donc sur trois niveaux : d’un côté la « Scène Réelle » et, de l’autre, les deux alternatives exhibées par la « Scène de la Vision ». Il y a là un questionnement qui affecte le Pasolini dystopique, à savoir la continuité d’une forme dans ses possibles manifestations, une des problématiques majeures de *Pétrole*, qui fait du problème de la métamorphose un de ses enjeux cruciaux. En effet, la duplicité des Modèles Bifrons se reflète sur la population de cette deuxième partie de l’Enfer qui a pris la place de l’ancienne jeunesse. Séparés en deux catégories, une partie

¹⁰²² *Ibid.*, p. 381

¹⁰²³ *Ibid.*, pp. 386-387.

des nouveaux *borgatari* se réunit sur le trottoir de gauche, l'autre s'est emparée du trottoir de droite de chaque Bolge. Bien que les uns soient des sosies des autres, le premier groupe, tout en laissant transparaître sa nature infernale, adhère d'une certaine manière aux normes de présentabilité sociale ; les autres, au contraire, sont définitivement des monstres qui, pour reprendre des expressions de l'*Enfer* cités par Pasolini, « ont perdu même les apparences du bien de l'intellect » et « sont des pures et simples formes de la Bestialité folle¹⁰²⁴ ». Dystopie de la dystopie, dégénérescence ultime d'une réalité déjà corrompue, ces dernières incarnent le seuil ultime d'une humanité infernale qui a égaré tout semblant de civilité.

Ces deux formes possibles que l'avenir réserve à la jeunesse romaine, voire italienne, sont décrites au prisme de quatre problèmes (la cinquième Bolge, comme nous le verrons, a un statut autre) : la vie des corps, la nouvelle criminalité, l'engagement politique et la langue. La « Scène Réelle », désormais reléguée dans le passé, constitue le terme de comparaison principal sur lequel cette double alternative se greffe. Dans la première Bolge, l'organe de l'odorat se fait le vecteur d'une représentation des conditions de vie dans les quartiers populaires de Rome avant les années soixante-dix et de leur brutale transformation. En effet, les odeurs de la vie pauvre des anciennes *borgate* laissent place, sur l'un des deux côtés du trottoir, à « l'odeur de l'employé fasciste et de l'avocat cléricale : du boutiquier qui sort, rasé, frais, bronzé de son bain ; du patron d'entreprise, jeune et efficace qui adopte de l'eau de Cologne française » ; de l'autre côté de la rue, l'aspect apprêté de ces derniers se transforme en l'odeur « de la saleté la plus ancienne et la plus répugnante [...], une odeur de gaz, mêlée à l'oignon, au tabac mâché et remâché, au vomir¹⁰²⁵ ». Le même renversement est présent dans la deuxième Bolge accueillant les criminels, lorsque la morale de l'honneur des délinquants de la vieille Rome se métamorphose, chez le premier groupe de jeunes, en un « comportement de parfaits professionnels, d'employés à lunettes et dédaigneux » non dépourvue de la conscience d'« une meilleure réussite sociale par rapport aux autres » et, chez les autres, en un « rictus de haine » de « massacreurs et sanguinaires » qui « accomplissent leurs actions par parti-pris et comme des drogués¹⁰²⁶ ». Dans la troisième Bolge, qui questionne le rapport à la politique, il n'y a plus de trace des anciens communistes qui luttent contre « une pauvreté et une injustice qui ne les effraient pas » et qui « jouissent de la vie telle qu'elle

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 393.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 390.

¹⁰²⁶ *Ibid.*, pp. 392-393.

s'offre car ils savent, dans leur cœur, qu'un jour ils gagneront et que le monde, le monde entier leur appartiendra¹⁰²⁷ » ; à leur place, des groupes de jeunes discutent entre eux : « les idées sont toutes celles que l'on doit avoir pour être moderne et avancé », alors que, de l'autre côté du trottoir, leur doubles « ne parlent nullement de problèmes sociaux et politiques : au contraire, leurs visages expriment, à ce propos, un invincible dégoût », ou bien ils ignorent « qu'il existe le problème de refuser de parler de problèmes politiques, ou carrément d'en savoir quelque chose¹⁰²⁸ ». La quatrième Bolge dénonce la fin de la vitalité des anciens dialectes : si dans le *romanesco* que Pasolini avait connu dans les années cinquante et soixante « toute combinaison de mots [était] une poésie et toute allusion aux événements un roman »¹⁰²⁹, dans l'Enfer du présent il n'y a plus de place pour l'expressivité linguistique vitale qui, avec son lexique autochtone et son jargon typique, est à l'image d'un monde avec sa culture propre. Un des deux groupes parle une langue nationale avec une élocution « aisée et coulante, qui ne connaît pas d'obstacles et qui considère que tout peut être dit », mais qui répète de fait « un automatisme qui leur est procuré "ailleurs",¹⁰³⁰ ». De l'autre côté du trottoir, la plupart des jeunes a perdu la faculté de la parole tout court : « ils marmonnent, ils se donnent des coups de coude, ils articulent quelques sons gutturaux [...], s'ils doivent exprimer de la joie, ils élèvent des gueulantes agressives et perçantes qui finissent dans un grognement ou un râle d'épileptique, qui ne suscite pas la pitié mais l'horreur.¹⁰³¹ »

En complexifiant la structure de la Vision, le triple dispositif des Bolges ne se limite pas à superposer l'utopie et son avatar infernal, mais interroge les conséquences du basculement de l'une dans l'autre. En effet, la « Scène Réelle », qui accompagne chaque subdivision de l'enfer, montre les *borgate*, telles qu'elles étaient jusqu'à la fin des années soixante, en mettant en lumière les aspects principaux de la subtopie. Île submergée, qui n'existe plus que dans la mémoire, cette réalité autonome et anhistorique, se distingue des structures de la société bourgeoise aussi bien sur un plan physique que culturel. Ses odeurs, sur lesquelles Pasolini s'attarde longuement, sont une donnée sensible d'un monde qui a

¹⁰²⁷ Nous retraduisons ce passage à partir de l'édition italienne de *Pétrole* (Mondadori, 2005). La traduction de René de Ceccatty de ce passage est curieusement à la forme négative : « Dans leur cœur, ils jouissent de la vie telle qu'elle s'offre ; car ils ne savent même pas qu'un jour ils gagneront, et que le monde, le monde entier, leur appartiendra », *Pétrole, op.cit.*, p. 398, alors que le texte italien est « In cuor loro si godono la vita così com'è ; perché sanno anche, in cuor loro, che un giorno vinceranno, e il mondo, tutto il mondo, sarà loro », *Petrolino, op.cit.*, p. 401.

¹⁰²⁸ Pier Paolo Pasolini, *Pétrole, op.cit.*, p. 397.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 400.

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 402.

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 403.

ses propres activités et ses propres règles et qui adhère, sans clivages, à un idéal de vie qui coïncide avec la vie réelle d'un lieu qui se suffit à lui-même. De même, sa langue, véritable règne linguistique, reflète dans le domaine de l'expression verbale ce « splendide isolement » qui fait de ce microcosme une hétérotopie à part entière, fragment de « Réalité », au sens pasolinien du terme. Dans ce cadre, l'engagement politique des anciens adhérents au Parti Communiste est habité par un idéal incarné, poursuivi en pleine adéquation avec les conditions de vie de ceux qui l'embrassent. Du moment où cette utopie réelle, élan vers une émancipation à conquérir, qui n'est pas déni et renonciation mais affirmation d'une identité culturelle et d'une condition matérielle bien spécifiques, s'effondre au profit de la nouvelle utopie du bien-être à l'américaine, ce monde sombre dans une profonde crise identitaire. La fantasmagorie infernale de la Scène de la Vision rend alors compte des effets de l'adoption d'un idéal produit par une société capitaliste développée par un monde qui avait toujours été étranger à ses logiques. C'est dans ces conditions que l'utopie du progrès illimité et le mythe de la richesse révèlent leur nature foncièrement dystopique.

L'expédient des deux groupes humains, à droite et à gauche de la rue qui abrite chaque Bolge – énième théorème pasolinien – s'interroge sur deux possibles issues de cette conversion dystopique qui ne sont que deux différentes manifestations d'un même phénomène. À partir des détails physiques et des comportements chez les jeunes de son époque, avec une terrible clairvoyance, Pasolini fait une première hypothèse : l'implantation des nouveaux modèles de vie sur un fond social essentiellement pauvre et inculte produirait une masse qui, sous une apparence de bien-être, vivrait la frustration du décalage entre ses possibilités réelles et les idéaux de la société de consommation. Le mythe du pays de Cocagne, utopie totalitaire qui investit sans discriminations toutes les couches de la population, ne produirait qu'un déni des situations matérielles de certaines classes sociales qui déboucherait sur une névrose généralisée due à l'impossibilité de réaliser la promesse de l'achat illimité : visage contemporain, intra-social, du fantasme de toute-puissance. Ce dernier évacuerait toute autre utopie, notamment la poursuite d'un idéal politique qui se réduirait à un discours consensuel, en une langue policée, et surtout non révocable : succès ultime de l'utopie néolibérale que Pasolini apercevait déjà dans l'Italie des années soixante-dix.

Mais les effets les plus tragiques de ce phénomène d'acculturation, toucheraient les couches sociales issues de la misère : il y a là la deuxième manifestation de la métamorphose anthropologique mise en images à travers les procédés d'exacerbation de la « Vision du Merde ». En effet, pour la population la plus pauvre des anciennes *borgate*,

l'impossibilité de la réalisation des idéaux de richesse diffusés à travers la télévision ne se limiterait pas à la dissimulation mais aboutirait à une véritable schizophrénie, porteuse d'une violence et d'une détresse sociale bien plus graves, selon Pasolini, que celles produites par la pauvreté. Ainsi, l'aseptisation langagière et l'uniformisation du discours politique de la première catégorie atteindraient, chez ces autres jeunes, l'aphasie et la dépolitisation absolue. Mais ces dernières ne relèveraient pas, comme il arrive traditionnellement dans la subtopie pasolinienne, d'un rapport à la vie qui est entièrement et naïvement « dans les choses », mais d'une aliénation si violente qu'elle empêche l'individu d'accéder à la moindre conscience de soi et du monde. Ainsi, comme dans *Nous autres*, le roman de Zamiatine, comme dans *Brave New World* d'Huxley, la « Vision du Merde » raconte, avec sa démarche allégorique qui contamine littérature et cinéma, les conséquences catastrophiques de l'adhésion d'une société entière au mythe du pays de Cocagne qui ne peut réaliser qu'en apparence la société sans classes qu'il fait miroiter. Cette « image de désir » ne cache en réalité que la destruction de la possibilité même du désir. Cette subtopie qui, dans les rêves révolutionnaires de Pasolini, aurait dû inaugurer un nouveau temps utopique en « semant le germe de l'Histoire ancienne », n'est plus que le « monde sous le monde » de la cité infernale.

5.3.3. SPECTRES DU FASCISME ET RÉGRESSIONS À L'INFORME

La cinquième Bolge de l'Enfer pasolinien n'est pas représentée car, lorsque Carlo y parvient, le Merde s'évanouit et le char traîné par les trois divinités s'envole vers le ciel :

Aspiré en haut par le tourbillon de l'ascension, Carlo avait le souffle coupé, il était terrorisé. [...]. Carlo devina que ces jeunes gens et adolescents paieraient de leur sang leur dégradation : dans une hécatombe qui rendrait féroce-ment ridicule leur présomptueuse illusion de bien-être¹⁰³².

À partir de ce moment, le protagoniste de *Pétrole* assiste à plusieurs apparitions. D'abord, en survolant Rome, il constate que les immeubles ont pris la forme de seins, pénis et vagins et, une fois qu'il peut contempler d'en haut la totalité de la ville, il réalise que sa forme est

¹⁰³² *Ibid.*, p. 405.

« celle [...] d'une immense croix gammée¹⁰³³ ». Ensuite, à la fin de la Vision, en se promenant dans son quartier, il découvre un simulacre avec une inscription tirée l'Ode III, 30 d'Horace : « j'ai érigé cette statue pour rire¹⁰³⁴. »

Deux fragments, un interne et l'autre externe à *Pétrole*, offrent des pistes de lecture de ce final métaphorique. Le premier est une note retrouvée avec le brouillon du roman. Suite à un rêve qu'il aurait fait la veille du 16 août 1974, en développant les suggestions oniriques de la nuit précédente, Pasolini décrit sous forme de notes une descente aux enfers de Carlo qui est certainement à l'origine de la séquence de la « Vision », écrite probablement entre les mois d'août et octobre de cette même année¹⁰³⁵. C'est ici que le motif infernal de la « Vision du Merde » se joint pour la première fois à la symbolique sexuelle :

Que sont ces enfers aujourd'hui pour un homme comme Carlo : c'est le lieu des rêves ou de l'Inconscient (le Giron personnel et le Giron de la Massenpsyché, ou Inconscient collectif avec tous ses symboles. Un rêve idéal qui synthétise tous les rêves possibles, avec tous leurs symboles possibles ; le rêve des rêves devenu lieu commun). Arrivé à l'endroit le plus profond de l'Enfer, face à la Scène originale, C. accomplit le geste rituel et libérateur [...]. Naturellement la descente est romancée. Par exemple, réapparition du sexe, à travers la Vision du Centaure avec une énorme bite entre les jambes de devant, au lieu de celle derrière etc ; visions « architectoniques de ville »¹⁰³⁶.

Bien que cette note reste très schématique et qu'elle évoque des références mythologiques qui disparaîtront par la suite, figure ici déjà l'association de la symbolique sexuelle avec des éléments architecturaux qui nourrira l'image finale de la séquence du Merde. En outre, ce premier jet laisse penser que Pasolini avait initialement conçu de manière différente sa représentation de l'Enfer : lieu surréel qui abrite les obsessions personnelles et l'inconscient collectif, ce dernier serait moins une représentation spatiale des « péchés bourgeois » que la figuration onirique du fond obscur de l'individu où il regarde en face ses propres fantômes, transfigurés selon la logique associative des rêves. La réflexion sur

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 406.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 409.

¹⁰³⁵ Dans l'article « Le génocide » publié dans *Rinascita* le 27 septembre 1974, aujourd'hui dans *Écrits Corsaires*, Pasolini s'attarde sur le contenu de la séquence de la « Vision du Merde » en le présentant comme une œuvre à laquelle il se consacrait à ce moment-là (Pier Paolo Pasolini, « Le génocide », *Écrits Corsaires*, *op.cit.*, pp. 262-263). Ce résumé laisse penser qu'à ce jour il avait déjà écrit une bonne partie des *appunti* de la séquence. La note du 16 octobre incluse dans *Pétrole*, que nous avons déjà citée permet de situer la fin de la rédaction au mois d'octobre 1974. Pier Paolo Pasolini, « Le génocide », *Écrits Corsaires*, *op.cit.*, pp. 262-263.

¹⁰³⁶ Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, *op.cit.*, p. 567.

la société de son temps via le motif infernal prendra le devant au cours de l'écriture et remplacera en grande partie le réseau de références freudiennes.

En effet, si dans cette première conception de la descente aux enfers de Carlo il n'y a pas d'allusion au nazi-fascisme, lorsque son enfer devient une véritable représentation dystopique du présent, Pasolini récupère les allusions psychanalytiques de son idée initiale tout en les combinant avec le symbole de la croix gammée. Un fragment, cette fois externe au roman et daté de 1965, s'attardait déjà sur le lien entre espace infernal et nazisme. Il s'agit d'une note du Chant IV de la *Divine Mimésis* :

Nous haïssons le conformisme des autres parce qu'il nous empêche de nous intéresser au nôtre. Chacun de nous hait dans l'autre, comme dans un « lager », son propre destin. Nous ne supportons pas que les autres aient une vie et des habitudes d'un autre ciel. Nous voudrions toujours que quelque chose d'extérieur, comme par exemple un tremblement de terre, un bombardement, une révolution, rompît les habitudes des millions de petitsbourgeois qui nous entourent. Pour cela Hitler a été notre, vrai, notre absolu héros. Il a été le député des Rimbaud de Province, qui ont promenés leur arrogance sur les pavés de leurs villes ; cette même arrogance avec laquelle les autres jeunes petits-bourgeois [...] ont accepté le conformisme de leurs pères. Convictions et habitudes ; peurs et violences ; travail et fêtes ; patries et églises. [...]¹⁰³⁷.

En tant que porte-parole de la haine conformiste qui désire la destruction de l'altérité, Hitler serait ainsi le véritable démiurge de l'Enfer de l'Irréalité. Mais les parallèles entre l'Allemagne des années trente et l'Italie des années soixante-dix sont nombreux également dans la « Séquence du Merde ». Non seulement les allusions à une prochaine « hécatombe » et au génocide convoquent les persécutions raciales nazies mais, à plusieurs reprises, le progressisme de façade de la société de consommation est rapproché du conformisme nazi, comme dans ce passage :

Les nouveaux jeunes sont, avant tout, parfaitement militarisés par le Conformisme même – contraire mais égal au Conformisme qui avait produit, des siècles durant, les lois écrites ou non écrites en faveur des anciennes Valeurs – qui a déjà donné les troupes SS¹⁰³⁸.

Le nouveau visage du conformisme cacherait alors, comme dans le fragment de la *Divine Mimésis*, la même haine de l'altérité et le même désir d'élimination de la différence. Les systèmes dans lesquels s'inscrivent ces deux différents conformismes, symétriques et

¹⁰³⁷ Pier Paolo Pasolini, *La Divine Mimésis*, op.cit., p. 46.

¹⁰³⁸ Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, op.cit., p. 381.

spéculaires, sont donc superposés ; dans ce sens est à lire la croix gammée qui redessine l'ancienne forme de la subtopie romaine à la fin de la « Vision du Merde ».

Il reste à définir le lien spécifique, s'il en est un, entre la métamorphose freudienne de la ville de Rome et le spectre du nazi-fascisme que Pasolini associe dans le final de la « Vision du Merde ». En étudiant l'utilisation de la catégorie de fascisme dans le dernier Pasolini, Fabio Vighi a remarqué que son usage de ce concept, sans renoncer à sa signification historique traditionnelle, s'émancipe de ce dernier pour aller vers une acception qui n'est métaphorique qu'en apparence¹⁰³⁹. En effet, comme l'observe Vighi, la lecture de Pasolini de son temps se rapproche de l'interprétation psychologique et socio-philosophique des penseurs de l'école de Francfort, où la critique du fascisme rejoint celle des sociétés capitalistes qui se situeraient en continuité avec celui-ci¹⁰⁴⁰. En effet, comme l'observent Adorno et Horkheimer dans la *Dialectique de la Raison*, le capitalisme serait l'aboutissement d'un processus à l'œuvre dans toute l'histoire de l'Occident fondé sur la mise à l'écart d'une expérience mimétique authentique par la raison progressive bourgeoise. Puisque la civilisation transforme le réflexe mimétique en réflexion contrôlée¹⁰⁴¹, les instincts naturels du corps, à travers l'éducation sociale et individuelle, deviennent objet de répression. Cela ne peut qu'aboutir à ce royaume infernal décrit par les récits dystopiques dont se rapproche la « Vision du Merde » (Adorno lui-même utilise souvent le terme « diabolique » en référence aux sociétés dites avancées, en s'inscrivant ainsi dans une démarche métaphorique qui voit dans le triomphe de la raison des Lumières le véritable enfer). Si l'utopie du désir pasolinienne, qui se réalise dans la *Trilogie de la vie*, reposait sur cette réconciliation mimétique du sujet avec l'objet grâce à l'expérience du plaisir sensoriel, l'enfer relèverait de l'impossibilité de retrouver un lien authentique avec la nature. La soi-disant émancipation sexuelle acceptée par la nouvelle Italie « moderne », perçue majoritairement dans les années soixante-dix comme le symptôme de la libération de la morale répressive de l'Église cautionnée par la dictature fasciste, ne consisterait nullement en l'affranchissement de l'autoritarisme selon Pasolini. Bien au contraire, elle serait l'effet d'un fascisme qui aurait réalisé une fois pour toutes en Italie « le royaume infernal » sous le signe, pour reprendre Adorno et Horkheimer, de cet « ange au glaive de feu qui chassa les hommes du paradis et les poussa sur la voie du progrès technique »¹⁰⁴². La combinaison de la métamorphose sexuelle de ville de Rome, ancien foyer de résistance

¹⁰³⁹ Fabio Vighi, « Pasolini con Adorno. Fascismo rivisitato », *Italian Studies*, n°56-1, 2001, p. 129.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰⁴¹ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *La Dialectique de la Raison*, *op.cit.*, p. 189.

¹⁰⁴² *Ibid.*

subtopique, avec le symbole de la croix gammée devient ainsi la représentation métaphorique de l'aliénation du désir par le nouveau fascisme de la société de consommation, où l'obsession du sexe n'est que l'étape ultime d'une « impitoyable interdiction de régresser¹⁰⁴³ ».

Face au triomphe d'une idéologie aveugle du moderne, Pasolini poursuit son utopie régressive dans l'expérience créative, et *Pétrole* est l'œuvre où elle se réalise pleinement. En effet, la dernière apparition métaphorique de la vision de Carlo est la phrase : « j'ai érigé cette statue pour rire ». Dans l'appunto 74a, « Glose », Pasolini explique que cette inscription :

se pose carrément comme épigraphe de toute la présente œuvre (“*monumentum*” par excellence) : mais son sens est, dans ce cas [...] moqueur, corrosif, décevant (mais pas moins sacré pour autant !) ¹⁰⁴⁴

Dans la « Vision du Merde », ainsi que dans *Pétrole*, il y a une volonté paradoxale. D'une part, l'œuvre, qui est par définition organisation et architecture, relève d'une démarche constructive qui vise à se faire *monumentum*, à savoir, comme le rappelle son étymologie qui combine *monere* (faire savoir, rappeler) et *mentum* (une « action » ou « un moyen »), à ériger un édifice qui fixe une mémoire et une expérience du monde. Ainsi la promenade infernale du Merde, dans son cynisme méticuleux, utilise la forme écrite pour objectiver un contenu en le faisant exister en dehors du sujet et immortalise dans un paysage dystopique le choc d'une transformation sociale vécue par un sujet témoin de son temps. Mais d'autre part, la micro-structure de la « Vision » et la macro-structure du roman travaillent de l'intérieur à déconstruire leur nature figée, dans ce besoin de forme et désir de déconstruction que l'on a déjà rencontré dans la *Nouvelle Jeunesse*. En niant son sérieux par l'inscription tirée d'Horace, la « Vision du Merde » se met en échec par elle-même. Symétriquement, dans la *Divine Mimésis*, Pasolini reconnaissait l'échec de sa réécriture dantesque, dont sa publication à l'état fragmentaire, est la caution :

Que mon lecteur [...] m'excuse donc de ne pas savoir lui donner une représentation du monde confortée par la sagesse ou la démesure que voudrais. L'Enfer que je me suis mis en tête de décrire a déjà été simplement décrit par Hitler. C'est à travers sa politique que l'Irréalité s'est

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 190.

¹⁰⁴⁴ Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, *op.cit.*, p. 410.

Face aux cauchemars produits par l'Histoire, l'œuvre a-t-elle encore une véritable autonomie ? Dans *Pétrole*, ce mouvement contradictoire, qui vise à créer des formes pour ensuite les invalider comme pour dénoncer le fascisme de toute forme, s'incarne dans un mouvement de régression vers les périphéries informelles de l'œuvre, où elle n'en est plus une. Si à l'origine de la métamorphose infernale du présent, il y a ce « rêve horrible »¹⁰⁴⁶ généré par la fracture définitive entre sujet et objet, le geste de révolte extrême contre l'histoire du progrès, qui est aussi l'histoire de la mise en forme de l'informe, est la recherche désespérée de ce moment fondateur pour revenir en arrière.

Outre l'inscription finale de la « Vision du Merde », *Pétrole* contient une autre mise en abyme du besoin de régression dont fait preuve ce roman. Une parabole à la première personne raconte l'histoire d'un écrivain et de son roman inachevé :

Au moment où je projetais et écrivais mon roman, autrement dit où je recherchais le sens de la réalité et en prenait possession, précisément dans l'acte créatif que tout cela impliquait, je désirais aussi me libérer de moi-même, c'est-à-dire mourir. Mourir dans ma création : mourir comme en effet on meurt, en accouchant : mourir comme en effet on meurt en éjaculant dans le ventre maternel. [...] Je laissai le manuscrit de mon roman sur mon bureau (c'était déjà une énorme accumulation de notes et de fragments) et je partis pour la Calabre¹⁰⁴⁷.

Comme *Pétrole*, ce roman reste « une énorme accumulation de notes et de fragments » qui n'aboutira jamais à une mise en forme définitive. Le narrateur décide alors de s'abîmer dans la mer :

Je m'avançai donc jusqu'à l'endroit où je n'avais plus pied et comme je ne sais pas nager, il me suffisait, en cet endroit, de faire un petit saut en avant et de me laisser aller. C'est ce que je fis et je me trouvais complètement immergé dans l'eau. Quelle vision de suprême beauté se présenta à mes yeux ! [...] Tout autour de moi était tiède, ainsi que moelleusement lumineux : et la respiration était merveilleusement facile et légère. Dans cette immensité, je montais et je descendais, je faisais de lents tours sur moi-même, comme un bienheureux : je ne pourrais pas dire que j'étais en train de nager, mon lent frémissement là-dedans ressemblait plutôt à un vol sans ailes... Voilà mon histoire est toute là. Elle – c'est vraiment le cas de le dire – « desinit in

¹⁰⁴⁵ Pier Paolo Pasolini, *La Divine Mimésis*, op.cit., p. 47.

¹⁰⁴⁶ Pier Paolo Pasolini, « I sogni ideologici » (1971), in *Saggi sulla politica e sulla società*, op.cit., p. 223.

¹⁰⁴⁷ Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, op.cit., p. 444.

Si Pasolini a consacré la totalité de son œuvre à la célébration de la subtopie, qui a été érigée en monument utopique, du moment où l'Histoire décrète la fin de ces réalités, derniers éclats de la possibilité du sujet de disparaître dans l'objet, l'artiste se retrouve dépourvu du contenu essentiel de son art. Alors, pour dire ce vide, à travers l'expérience du *Pétrole*, il tente l'entreprise romanesque d'une forme qui avance en tournant en rond et qui cherche, non l'achèvement, mais la régression de l'œuvre à son état de gestation. Par des gestes narratifs comme l'inscription qui désavoue la longue séquence de la « Vision du Merde » où comme cette parabole de l'écrivain qui disparaît dans son œuvre, il nie le sérieux du projet d'écriture du roman entier, qui se veut moins forme que pure démarche. L'errance créative de *Pétrole* a perdu l'acharnement de l'artiste de *Théorème* qui luttait contre sa propre impuissance. Comme dans *Porno-Théo-Kolossal*, une fois que l'utopie a été remplacée par un espace vide, l'écrivain continue machinalement d'avancer à la recherche de cet instant où la forme n'est pas forme, dans l'utopie désespérée de la disparition du sujet dans une totalité perdue.

5.4. *SALÒ* DYSTOPIE OU LE MASSACRE DE LA SUBTOPIE

Avec *Salò*, Pasolini réalise le film sur la nouvelle réalité de son temps qu'il avait annoncée dans *l'Abjuration de la Trilogie de la vie*. Si l'éros joyeux et insouciant des mondes subtopiques n'a plus de place dans l'« univers affreux de la société de consommation », son cinéma doit alors faire le deuil de cette utopie et raconter son effondrement. *Salò* découle en effet de la nécessité de renier l'illusion qui avait hanté son œuvre et en particulier l'expérience cinématographique qui a le plus nourri son mythe de la subtopie ; la *Trilogie de la vie* est ainsi renversée aussi bien dans ses présupposés fondamentaux que dans son esthétique : les couleurs des paysages hétérogènes du monde entier, la liberté de la narration, la *cura vagandi* des personnages, laissent la place à un univers monochromatique, uniforme, redoutablement statique. Les espaces intérieurs

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 445.

dominant, les textes apparaissent, sur le modèle sadien, comme de monotones variations d'un récit toujours identique et règne partout une immobilité inquiétante, présage de mort.

Ce film est d'autant plus une réponse du cinéaste à sa trilogie utopique, que la genèse même de *Salò* s'ancre au départ dans le genre décamérotique que Pasolini avait, malgré lui, inauguré. L'écriture d'une adaptation des *Cent vingt journées de Sodome* était déjà en cours lorsque Pasolini rejoignit le projet en 1974. Le succès des films décamérotiques avait en effet amené la maison de production italienne Euro International Film à envisager une adaptation cinématographique de Sade, qui à l'époque était censuré en Italie. Comme le raconte dans une interview le réalisateur Pupi Avati¹⁰⁴⁹, ce dernier, en collaboration avec les scénaristes Antonio Troisi et Claudio Masenza, travaillait à ce moment-là à l'écriture d'un scénario à destination du réalisateur Vittorio De Sisti, auteur de comédies érotiques. Ce choix, qui inscrivait ce premier projet dans le genre de la comédie sexy à l'italienne, se révéla bientôt inadapté au contenu des *Cent vingt journées de Sodome* et Avati proposa à Euro Film d'envisager un autre réalisateur : Sergio Citti. C'est à ce moment que le scénario tomba sous les yeux de Pasolini qui devait en principe se limiter à transmettre le texte à son ami Citti. Avati raconte que Pasolini, très sceptique sur le scénario mais sincèrement intéressé par Sade qu'il ne connaissait pas à l'époque, lui proposa de réécrire le film à trois mains. Ainsi commença une phase de travail où Pasolini, Citti et Avati, selon le témoignage de ce dernier, se réunirent régulièrement pour travailler à l'adaptation du roman sadien. À la fin de chaque séance, Avati était censé écrire un certain nombre de pages pour la réunion suivante en respectant les indications de Pasolini. Par la suite, à cause des difficultés financières d'Euro Film, le projet fut repris par la PEA d'Alberto Grimaldi et confié uniquement à Pasolini.

Comme le montre l'étude génétique d'Alberto Sebastiani¹⁰⁵⁰, s'il est très difficile de cerner avec précision les liens de filiation entre les différentes versions du scénario par rapport au film et distinguer le texte d'Avati des réécritures suivantes de Pasolini, une donnée est certaine : le décor sadien du dix-huitième siècle, initialement présent dans le texte, disparaît au fur et à mesure au profit de la mise en scène fasciste. Dans le documentaire d'Amaury Voslion, Pasolini lui-même affirme que son apport principal au projet est la transposition du roman de Sade à l'époque de la République Sociale¹⁰⁵¹. La structure dantesque qui rythme le film, de son côté, semble être présente depuis le début de

¹⁰⁴⁹ Alberto Sebastiani, « Intervista a Pupi Avati. Genesi di una sceneggiatura », in *Palazzo San Vitale*, n°5, gennaio-febbraio 2001, pp. 117-123.

¹⁰⁵⁰ Alberto Sebastiani, « Per le sceneggiature di *Salò* », *op.cit.*, pp. 111-116.

¹⁰⁵¹ Amaury Voslion, *Salò d'hier à aujourd'hui*, 2002.

la réécriture à trois mains bien que la première partie, qui s'appellera *Antinferno*, soit encore nommée « prologue »¹⁰⁵². *Les Cent vingt journées de Sodome* de Sade, la République Sociale Italienne et l'*Enfer* de Dante constituent le réseau de références historico-littéraires qui amènent *Salò* à dépasser largement son statut initial d'adaptation. Car ce film ne portera ni sur Sade, ni sur le fascisme de Mussolini, ni même sur l'*Enfer* de Dante. La conjonction de ces trois univers historico-géographiques différents fait exploser la cohérence spatio-temporelle de ce qui aurait pu être reçu comme un film d'époque. Par cette contamination, le dernier travail de Pasolini s'affranchit de tout enracinement dans le passé et s'ouvre sur un présent qui contient chacune de ces références : la douleur organisée qui règne dans l'*Enfer* de Dante, la jouissance sans limites du pouvoir mise en scène par Sade et le « nouveau fascisme » que Pasolini perçoit dans son temps. Bien que *Salò* finisse par exhiber « les conditions de possibilité de l'inhumanité »¹⁰⁵³, selon la belle définition d'Hervé Joubert-Laurencin, c'est d'abord à son époque que Pasolini s'attaque en poussant au paroxysme, dans sa troublante métaphore, les logiques perverses de toute une société. Cette œuvre dérangeante saura hériter un projet conçu par autrui, le bouleverser radicalement jusqu'à en faire une attaque politique désespérée et sans concession. Ainsi, en prenant à contre-pied sa propre utopie, Pasolini réalisera une des dystopies les plus abouties de la seconde moitié du XX^e siècle.

5.4.1. UNE AFFREUSE COMMUNAUTÉ POLITIQUE : STRUCTURES DU NOUVEAU POUVOIR ET MANIPULATION DU DÉSIR

La dystopie, comme son ancêtre utopique, s'attache à représenter une société entière, qu'elle décrit dans son rythme et ses rituels quotidiens, dans sa structure sociale, dans ses institutions et ses lois. Il n'y a pas de dystopie sans cette fresque détaillée d'un fonctionnement socio-politique particulier. Toutefois, à la différence des dystopistes, Pasolini ne parvient pas à ce résultat en fantasmant un espace imaginaire du futur, mais en combinant les communautés dystopiques qui régissent son triple dispositif. La première, la contre-utopie sadienne du château de Silling, arme *Salò* d'une structure narrative racontant l'histoire d'une micro-société qui soumet le désir de chaque individu aux nécessités

¹⁰⁵² Alberto Sebastiani, « Per le sceneggiature di *Salò* », *op.cit.*, p. 112.

¹⁰⁵³ Hervé Joubert-Laurencin, *Salò ou les 120 journées de Sodome de Pier Paolo Pasolini*, Chatou, Éditions de la transparence, coll. « Cinéphilie », 2012, p. 11.

tyranniques du pouvoir. Le texte sadien est repris fidèlement mais il perd le caractère contestataire du roman : le positionnement du Divin Marquis contre sa société se transforme en un projet politique absurde et gratuit de quatre enfants-rois immolant à leurs plaisirs égotiques une jeunesse déshumanisée. La deuxième, la République Sociale Italienne (RSI), convoque une redoutable utopie réalisée dans l'Histoire. Fondé après l'incarcération de Mussolini et sa libération, quelques semaines après l'armistice de l'Italie en septembre 1943, cet État satellite de l'Allemagne est l'utopie folle des fascistes italiens qui espèrent pouvoir relancer le programme nazi-fasciste, alors que les troupes alliées prennent possession du sud du Pays. Mais elle est surtout une dystopie féroce pour les résistants, qui luttent pour libérer la péninsule de l'occupant nazi, subissant des rafles et des massacres indiscriminés. L'*Enfer* de Dante, à l'instar de la société sadienne des *Cent Vingt Journées de Sodome* et de la République de Salò, montre lui aussi une communauté dystopique avec son fonctionnement spécifique. Comme nous l'avons vu¹⁰⁵⁴, la société de l'*Enfer* peut être considérée comme une dystopie avant la lettre : à l'inverse de la communauté idéale du paradis, le monde infernal exhibe une société entièrement à la merci des passions et des instincts individuels. Malgré le triomphe de l'irrationalité, ce royaume n'est néanmoins pas dépourvu d'une organisation normative bien définie. Dans l'*Enfer* existe en effet une hiérarchie précise qui va de la figure du Diable aux différents démons et surveillants, chacun d'entre eux ayant un rôle déterminé sur lequel repose le système entier. Mais c'est surtout la transposition sur un plan spatial d'un système normatif qui intéresse Pasolini : la structure en quatre parties de *Salò* (le « Vestibule de l'Enfer », le « Cercle des Passions », le « Cercle de la Merde », le « Cercle du Sang ») reproduit et intègre les vices sadiens qui y sont décrits, de même que l'*Enfer* de Dante se structure selon les pêchés des âmes présentes dans chaque cercle. En superposant ces trois communautés dystopiques, Pasolini travaille dans l'optique de matérialiser un véritable système politique. Le scénario utilisé pendant le tournage le confirme¹⁰⁵⁵. En effet, il avait pour titre *Salò o le 120 giornate della città di Sodoma* (« Salò ou les 120 journées de la cité de Sodome »). L'ajout du mot « cité » au titre sadien n'est pas sans importance. Il marque la volonté du cinéaste d'utiliser le roman pour mettre en scène une véritable Cité-État, avec les implications normatives, économiques et hiérarchiques de toute communauté politique. La ville biblique de Sodome, radieuse utopie de l'hospitalité dans *Porno-Théo-Kolossal*, perd donc ici toute connotation idéale et subit une inversion qui la rapproche plutôt de la

¹⁰⁵⁴ Voir notre thèse : 1.1.2.2, p. 40.

¹⁰⁵⁵ Il s'agit du scénario avec le copyright de la P.E.A, ayant appartenu à la secrétaire d'édition Beatrice Banfi, Archivio Bonsanti (Fondo Pasolini, 126)

violente Gomorrhe. L'Utopie de l' « État juste » n'est alors là que pour être dégradée et laisser entrevoir son fond dystopique. La stratégie de l'inversion pasolinienne est plus que jamais à l'œuvre. Bien que le mot « cité » disparaisse dans le titre final, probablement pour des raisons de simplification, la fondation, le fonctionnement, le quotidien de cet État dystopique, demeurent au cœur du film et sont figurés dans les moindres détails.

La dystopie de *Salò* est inaugurée à travers un contrat social entre ses membres fondateurs. Au début du film, les quatre despotes, les seuls véritables sujets de droit de la future communauté politique, nouent un pacte qui consiste en la mise à disposition d'un capital financier et en la signature d'un règlement, fidèle à la « règle sadienne ». L'acte fondateur de leur future institution politique repose donc sur une double dimension, économique et législative.



Figure 110: La signature du pacte

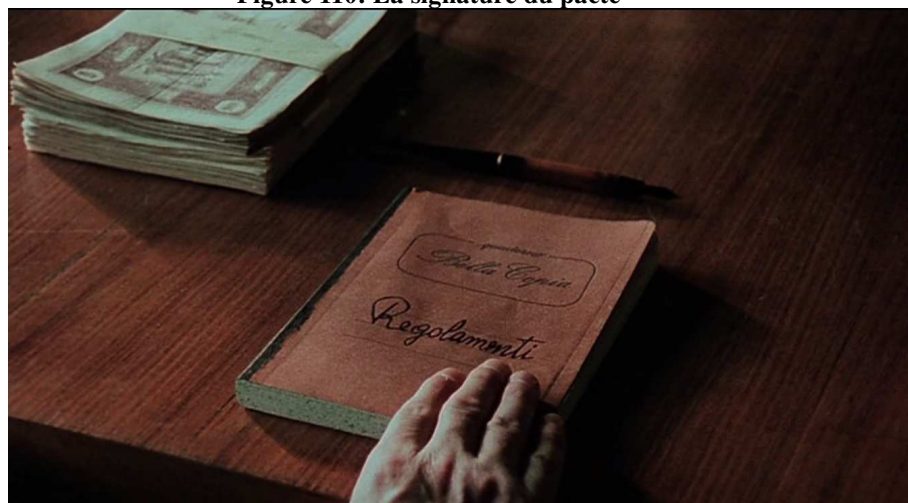


Figure 111: Un tas de billets et un cahier d'écolier en *bella copia* (au propre).

Si leur projet, ayant vocation à l'épuisement de ses propres moyens, dilapidera bientôt la trésorerie dans les dispendieux instruments de leur jouissance, le cahier d'écolier

dans lequel sont inscrites les lois de la villa, apparaîtra sans cesse dans tout le film. Le choix d'inscrire le règlement sur un tel support crée un décalage entre l'aspect solennel de l'institution d'une organisation politique et sa nature puérile¹⁰⁵⁶, comme si la fondation d'un système de pouvoir relevait, d'un côté, de l'imagination de l'enfant tout-puissant qui rêve de matérialiser à tout prix ses désirs, et, de l'autre, de la discipline de l'enfant-écolier qui applique à ses jeux les plus pervers la pratique de la « règle » apprise dans l'institution scolaire moralisatrice. Les calembours de cour de récréation de l'un des tyrans de la villa, qui sont intégrés assez tardivement dans la genèse de *Salò*¹⁰⁵⁷, semblent aller dans ce sens : venant commenter les horreurs accomplies par les maîtres, ils apparaissent comme la caricature du langage lorsqu'il a perdu toute capacité communicative et expressive pour se réduire à un simple signifiant sans signification ; un « dada », selon la référence à l'avant-garde homonyme évoquée lors d'une discussion pseudo philosophique du quatuor sadique.

Par la dénonciation de la législation et du langage comme structures désormais privées de tout contenu, Pasolini touche l'un des sujets les plus abondamment débattus au sein de la critique sadienne, à savoir « la loi morale kantienne, [...] comme vidée de toute finalité précise au profit d'un pur fonctionnement rationnel et formel¹⁰⁵⁸ ». Ce paradoxe de la raison au sens kantien, révélé par Sade, la conduit à mettre ses structures au service des desseins les plus dangereux. Pasolini semble se situer du côté de la critique d'Adorno et Horkheimer de la raison bourgeoise des Lumières qui devient non seulement la condition de possibilité des États totalitaires, mais aussi le support du pragmatisme sans scrupules des sociétés industrielles modernes¹⁰⁵⁹. Par sa réduction à une liste de règles écrites avec une belle graphie sur un cahier d'écolier, la loi, fondement de toute institution politique, est ainsi révélée dans *Salò* comme condition nécessaire et principale alliée de l'édification de la cité dystopique. En effet, les quatre Seigneurs s'en emparent dans le but d'institutionnaliser « l'anarchie du pouvoir » qui, sous le masque d'un système rationnel et efficace, cache son fondement arbitraire et autocentré¹⁰⁶⁰. Comme chez Orwell, où la cité se fonde sur la triple maxime contradictoire « la guerre c'est la paix, la liberté c'est l'esclavage, l'ignorance c'est la force », *Salò*, en représentant la dérive la plus extrême du

¹⁰⁵⁶ Cet aspect reviendra dans les calembours du banquier Durcet.

¹⁰⁵⁷ Alberto Sebastiani, « Per le sceneggiature di *Salò* », in *Palazzo San Vitale*, n°5, *op. cit.*, p. 112.

¹⁰⁵⁸ Éric Marty, *Pourquoi le XXème siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2011, p. 45.

¹⁰⁵⁹ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *La dialectique de la raison*, *op.cit.*, pp.109-117.

¹⁰⁶⁰ Sur la question de l'anarchie du pouvoir voir Eric Marty, *Pourquoi le XXème siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, *op.cit.*, pp. 37-40.

rôle de la loi dans un groupe humain, questionne profondément les institutions politiques et semble vouloir montrer que « le rationnel entraîne l'absurde », ou pour le dire avec les mots du duc, que les représentants du pouvoir sont « les véritables anarchistes ». Dans le texte du scénario, le discours sur l'anarchie était longuement développé :

L'unique véritable, grande, absolue anarchie est celle du Pouvoir. En effet, je peux écrire tout ce qui me vient à l'esprit sur ce petit cahier rouge et cela devient immédiatement légal. Si ensuite j'avais l'idée de l'effacer, cela deviendrait immédiatement illégal. Les lois du pouvoir ne font donc rien d'autre que légitimer son anarchie. Et cela n'est pas valable uniquement pour notre pouvoir, celui dont nous disposons et que nous administrons, mais s'applique à toute forme de pouvoir¹⁰⁶¹.

Cette déconstruction du fondement rationnel de l'institution politique n'est pas sans ancrage dans l'œuvre précédente de Pasolini. Non seulement il a depuis toujours été fasciné par les groupes humains aux marges les plus extrêmes du monde des codes et des structures, mais dans le cadre des polémiques après la sortie de *L'Évangile selon Saint Matthieu*, il avait pris position contre la divinisation du rationnel qu'il reconnaissait dans une certaine pensée de gauche en valorisant ainsi ce qui relève du fond incontrôlable de l'humain. Le personnage de Jason, qui intègre l'institution en choisissant de répudier Médée pour la fille du roi, incarnait négativement l'oubli du passé mythique et religieux de l'homme occidental qui choisit de se marier avec le monde du pouvoir. La commotion face à l'institution du premier tribunal démocratique dans l'*Orestie* dénotait, de son côté, une vision moins pessimiste quant à la possibilité de faire cohabiter au sein des institutions le passé ancestral et viscéral de l'homme incarné par les Érynies et sa forme apprivoisée représentée par les Euménides. C'est uniquement ainsi qu'une organisation rationnelle se mettrait à l'abri de son potentiel asphyxiant et aseptisant. Si cette vision de l'espace politique s'enracine dans la « dimension anarchiste » de l'idéologie pasolinienne¹⁰⁶², la méfiance vis-à-vis des institutions atteint son apogée après sa conversion dystopique. À une époque où l'Italie intègre pleinement l'économie et les modes de vie des sociétés dites développées, Pasolini associe plus que jamais toutes les structures qui participent de ce

¹⁰⁶¹ Notre traduction. « L'unica vera, grande assoluta anarchia è quella del Potere. Infatti, io su questo quadernetto posso scrivere qualsiasi cosa mi (ci) venga in mente (*la più folle e inaudita, la più priva di senso possiamo scriverlo in questo quadernetto (lo apre)*) - : ed essa diviene immediatamente legale. Se poi mi saltasse in mente di cancellarla, essa diventerebbe immediatamente illegale. Le leggi del potere altro (*dunque*) non fanno che sancire la sua anarchia. E ciò non vale solo per il nostro potere, quello che noi oggi deteniamo e gestiamo (*in questa piccola Repubblica*), ma (*vale*) per qualsiasi forma di potere ». (Entre parenthèse et en italique les ratures). Archivio Bonsanti (Fondo Pasolini, 122)

¹⁰⁶² Pasolini lui-même parle de « éléments anarchiques » de son idéologie. In *Écrits corsaires*, op.cit., p. 28.

modèle à la destruction de son idée de l'humain. L'article de *Lettres luthériennes* « Deux modestes propositions pour éliminer la criminalité en Italie », où il propose l'abolition de l'école obligatoire, en est un exemple paradigmatique¹⁰⁶³. Plus aucune concession n'est faite aux institutions, relevant toutes d'un pouvoir qui impose d'en haut ses logiques perverses sans aucune considération pour l'autodétermination des divers groupes humains. Le régime de la villa pousse au paroxysme et dénonce la froideur indifférente et le pragmatisme sans scrupules du pouvoir qui, loin d'être des prérogatives des dictatures fascistes, sont à l'œuvre de manière plus sournoise mais non moins efficace dans les institutions démocratiques contemporaines.

La verticalité aveugle des structures de pouvoir est une autre des cibles de *Salò*. À la tête de la cité, il y a, comme déjà chez Sade, les représentants de quatre pouvoirs : le duc de Blangis incarne le pouvoir politique, son frère l'évêque le pouvoir religieux, le président Curval, ancien magistrat, le pouvoir judiciaire, et le banquier Durcet le pouvoir économique. Pasolini ne manque pas d'axer l'entrée en matière de son film sur cette quadruple identité du leadership de *Salò* en insistant, dans la scène de la signature du pacte, sur les titres qui remplaceront le nom des quatre personnages : « Eccellenza », « Presidente », « Monsignore ». La séparation des pouvoirs n'a pas lieu d'être dans la cité dystopique, la seule fracture existante étant celle qui distingue l'élite sado-fasciste du reste de la population de la villa. Comme il a été plusieurs fois remarqué, la figure du duc (*duca*), qui inaugure le rituel de la signature du pacte, renvoie à l'appellatif de Mussolini « duce », calqué sur le latin *dux*. Il est en effet le véritable meneur de jeu de l'organisation monstrueuse de *Salò*. Le système pensé par les quatre seigneurs tient grâce à une structure sociale hiérarchique bien définie : après l'élite qui dicte les règles du jeu, viennent les complices : les trois narratrices, la pianiste et les quatre « fouteurs » sadiens, appelés « collaborationnistes » dans le générique du début du film. Tout en n'appartenant pas à l'élite, ils ont un rôle privilégié dans la communauté. La jouissance des chefs dépend en effet de manière particulière des narrations des premières et du potentiel érotique des seconds. Suivent les quatre soldats, les « miliciens », dont le rôle est simplement d'obéir aux ordres de leurs supérieurs. Dans la scène de l'enlèvement des futures épouses des tyrans, l'un d'entre eux, Ezio, se justifie auprès des femmes en répétant le fameux argument avancé par les SS pour se dédouaner au procès de Nuremberg : « Excusez, mais on nous a ordonné de faire comme ça ». Le pouvoir nécessite en effet, non seulement des complices mais aussi des exécuteurs, ayant intégré pleinement la volonté des chefs, sans

¹⁰⁶³ Voir notre thèse : 2.2.2.4., p. 215.

aucune place pour l'empathie et la pitié. Plus on descend de niveau dans la hiérarchie sociale, plus les subordonnés sont privés de leur individualité : les adolescents raflés et les épouses des quatre maîtres constituent cette matière humaine dont le pouvoir a besoin pour accomplir ses objectifs. Les serviteurs, de leur côté, sont exclus de la scène : inexistantes aux yeux de l'élite, ils travaillent à son service en coulisses, dernier rouage oublié de l'engrenage dystopique.



Figure 112: Les narratrices et la pianiste



Figure 113: Trois des quatre collaborationnistes, avant le mariage avec les Seigneurs.



Figure 114: Les soldats



Figure 115: Les épouses des quatre Seigneurs



Figure 116: Les victimes (au fond, rangées avec les jeunes filles et les jeunes garçons, les épouses)



Figure 117: Les serviteurs, exclus de la villa

L'organisation pyramidale de *Salò* est la condition nécessaire du pouvoir des quatre tyrans et la structure à travers laquelle toute possible solidarité entre subalternes est détruite. Pour avoir des concessions de la part de leurs bourreaux, les victimes sont prêtes à trahir leurs pairs en misant sur une récompense individuelle plutôt que d'envisager une révolte collective. La série de délations qui amènent les despotes à découvrir la photographie cachée sous l'oreiller de Graziella, l'amour entre Eva et Antinisca et l'union

d'Ezio avec la servante, relèvent de cette tentative de la part des subalternes de s'octroyer en vain une place de faveur dans la hiérarchie du système social. Ainsi le pouvoir se garantit un contrôle absolu sur la vie de la cité. La question de la trahison est un élément récurrent dans les dystopies. Il suffit de penser aux tortures que subit Winston avant de proposer que Julia soit suppliciée à sa place dans *1984*. Cette situation extrême, qui met les personnages face à l'impératif de choisir entre leurs alliés naturels et l'oppresseur, est une des stratégies permettant au pouvoir de mesurer sa capacité de contrôle sur les assujettis. Mais elle permet aussi au dystopiste de marquer un point de non-retour dans l'évolution de ses personnages : lorsqu'ils basculent du côté de leurs tortionnaires en trahissant un de leurs pairs, leur processus de déshumanisation est irréversiblement engagé. Comme l'a figuré Orwell, en effet, le but ultime du pouvoir est de convertir la peur de la victime en libido envers le bourreau. C'est à travers ce procédé que le sujet est définitivement aliéné et adhère au système totalitaire. Encore une fois, la machine *Salò* réfléchit donc sur les dynamiques à travers lesquelles le pouvoir se perpétue par la manipulation de l'intériorité de l'individu.

Un des mérites de la trilogie dystopique Zamiatine-Huxley-Orwell est celui d'avoir mis en récit le lien étroit que les formes modernes de totalitarisme nouent avec l'éros. Les différentes lectures de ces trois romans s'appuient sur un constat commun : le désir, force ingouvernable et imprévisible, est un danger pour la stabilité du système totalitaire. Il doit alors être réprimé mais, pour que cette frustration ne soit pas à son tour nocive pour le pouvoir, le système encourage ces formes de satisfaction de la libido qui, étant purement pragmatiques, ne dérangent pas le *statu quo*, ou redirige l'éros vers la figure du Chef, ce dernier se substituant ainsi à tout autre éventuel objet de désir. Ces dynamiques sont au cœur également de la machine dystopique de *Salò*. Sade permet en effet à Pasolini de figurer la modalité particulière à travers laquelle le pouvoir instrumentalise l'éros à son époque. « L'hédonisme du pouvoir », expression qui hante la totalité de ses derniers écrits, est la formule qu'il utilise pour thématiser la jouissance de la consommation encouragée par le pouvoir. Au lieu d'étouffer l'éros, comme avait tendance à faire l'ancienne morale du péché soutenue par l'Église, le nouveau système capitaliste pousse le consommateur à rechercher sans cesse l'état de jouissance que lui provoque l'achat de nouveaux produits. Cette poursuite qui entraîne la frustration réitérée du sujet est la condition de survie du système lui-même. Ce n'est que le pouvoir qui bénéficie donc véritablement de la jouissance du consommateur. Derrière ce raisonnement qui obsède le dernier Pasolini, l'on retrouve la théorie des besoins de Marx selon laquelle le capitalisme crée des fausses nécessités « pour contraindre [l'homme] à un nouveau sacrifice, le placer dans une

nouvelle dépendance et le pousser à un nouveau mode de jouissance¹⁰⁶⁴ ». Ce qui l'intéresse tout particulièrement dans cette théorie est la capacité du système à atteindre la sphère intime du besoin subjectif, intuition que Marx eut bien avant les nouvelles formes de capitalisme de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle.

Dans *Salò*, nombreux sont les moments où cette réflexion politique se cristallise en images. Comme dans le roman de Sade, les quatre tyrans organisent périodiquement des mariages à travers lesquels ils orchestrent une partie des accouplements. Après la cérémonie des noces de Renata et Sergio, ils invitent les deux jeunes à consommer leur mariage. La voix du duc tonne : « vous êtes libres de donner libre cours à vos sentiments ». L'apparente liberté que le pouvoir octroie à Renata et Sergio révèle immédiatement ses vraies finalités. Quand leurs deux corps sont proches, prêts à s'unir, les despotes les séparent violemment et abusent d'eux. Tonne de nouveau la voix du duc : « Cette fleur nous est réservée ». Après avoir provoqué le désir dans un cadre de liberté apparente, les bourreaux s'en emparent aussitôt. Le sujet n'est donc plus maître de son éros qui ne s'exprime que pour nourrir la jouissance du pouvoir.

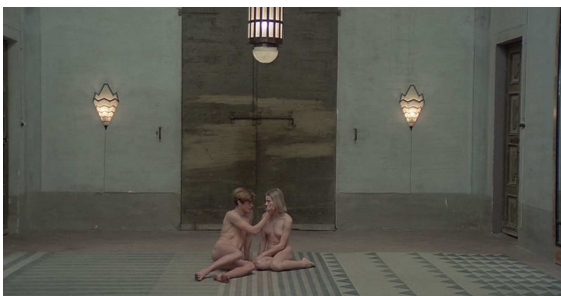


Figure 118: Sergio et Renata



Figure 119: Le Duc et le Président abusent des deux jeunes corps

La stratégie de cadrage adoptée par Pasolini, qui filme la scène comme vue par un regard extérieur, rend très bien, dans un premier temps, l'illusion de l'absence du pouvoir lors de la rencontre érotique entre les deux adolescents. Tout de suite après, lorsque le champ est envahi par les corps des bourreaux, cet instant de prétendue intimité se révèle dans tout son caractère fictif. Il y a là un autre des leitmotivs des récits dystopiques qui, en mettant en scène des espaces qui échappent apparemment au contrôle de l'État totalitaire, suggèrent la possibilité de sa finitude. Si chez Zamiatine, ils constituent en effet une voie de fuite du monde dystopique, chez Orwell et Huxley, s'ils n'étaient pas déjà sous le

¹⁰⁶⁴ Karl Marx, « Besoin, luxe et division du travail », *Les Manuscrits économico-philosophiques de 1844*, Paris, Vrin, 2007. Pasolini connaissait ce texte qu'il cite par exemple dans la note 72f de *Pétrole*.

contrôle du pouvoir, ce dernier finit tout de même par y étendre sa domination. Pasolini se situe plutôt dans ce dernier cas de figure, le regard du pouvoir étant tout-puissant et omniprésent dans *Salò*.

À maintes reprises, les despotes invitent puis contraignent les adolescents à la consommation. Lorsque ces derniers sont obligés de marcher à quatre pattes comme des chiens et d'avaler la viande qui leur est servie dans des gamelles pour animaux, le Magistrat furibond répète trois fois l'impératif « Mange ! » contre un garçon qui refuse la nourriture, avant de le poursuivre et le battre avec un fouet. Plus tard, dans le Cercle de la Merde, le duc oblige Renata à se nourrir à la petite cuillère de ses excréments en criant féroce : « Mange, mange, mange, mange encore ! ». Ensuite, ce sera le tour du Magistrat : lors du banquet coprophile qui est censé célébrer son mariage avec Sergio, il s'adresse au garçon déguisé en épouse en le forçant à avaler des fèces et en lui intimant : « Mange, mange, ma divine épouse ». Cette obsession de manger est emblématique du désir des bourreaux, qui poussent leurs victimes à les imiter dans l'acte de consommer la matière pour la réduire à néant. Toutefois, dans *Salò*, les repas pantagruéliques des *Cent-vingt journées de Sodome* de Sade sont quasi entièrement remplacés par des banquets fécaux. À la différence de la *Grande Bouffe*, film de 1973 de Marco Ferreri, rappelant sous plusieurs aspects *Salò*, dans la villa, on ne mange pratiquement rien de plus que des excréments. L'argent posé sur la table au moment de la signature du pacte réapparaît alors dans le film sous cette nouvelle forme. Pasolini ne devait pas ignorer que selon Freud, comme dans plusieurs cultures, l'argent symbolise les excréments. Le véritable protagoniste du Cercle de la Merde est en effet le Banquier. C'est lui qui s'occupe de la « discipline anale » des adolescents, lui encore, l'interlocuteur le plus comblé par les récits coprophiles de la Signora Maggi (dont le nom de famille est d'ailleurs celui de la fameuse marque de bouillons-cubes). Le cinéaste joue avec cette métaphore pour figurer, à travers le visage répugnant du Banquier, l'impulsion du capitalisme à la dévoration et à la commercialisation de ses propres restes.

Un autre aspect de la société de consommation est son rapport au divertissement qui est érigé en valeur suprême. Dans le Cercle du Sang, l'impératif « mangez » s'accompagne en effet d'autres invitations à la jouissance. Au moment d'une énième cérémonie de noces, qui s'apparente davantage, par sa musique et son décor, à un enterrement, lors de laquelle chaque Seigneur doit prendre pour époux l'un des collaborationnistes, les bourreaux réprimant les victimes qui regardent affligées le sol : « Hurlez de joie, faites ce que vous voulez, mais riez ! Faites voir que vous êtes heureux ! Allez, riez ! Et toi, pourquoi tu ne hurles pas de joie ? Pourquoi tu n'applaudis pas ?

Pourquoi tu ne chantes pas ? Pourquoi tu n'éclates pas de rire ? ». C'est à ce moment que la pianiste prend l'initiative de remonter le moral aux victimes en improvisant avec la Signora Castelli, un petit spectacle tiré de *Femmes, femmes* un film de Paul Vecchiali sorti en 1974 qui avait particulièrement touché Pasolini. Les adolescents sourient timidement avant que la femme ne pousse un cri lancinant. Sa compagne elle-même ne comprend pas s'il s'agit d'une fiction ou d'un « hurlement réel ». De la même façon que l'ordre de manger accompagnait les nauséabondes dégustations fécales, ces invitations au bonheur interviennent lors d'un cérémonial au décor lugubre qui inaugure par ailleurs le plus terrible des Cercles de *Salò*, celui qui s'achèvera avec le massacre de la Meilleure Jeunesse. L'hédonisme du pouvoir est d'autant plus féroce qu'il demande de dévorer lorsqu'il n'y a à manger que « de la merde » et de s'amuser face au spectacle atroce de la mort, dans la confusion orchestrée d'abondance et pénurie, de jouissance et souffrance, d'une société qui consomme et consomme aveuglement ne voyant rien d'autre que l'impératif du divertissement malgré l'imminence de la catastrophe. Ce type de jouissance amoral, qui détruit aussi bien le plaisir que le désir, est l'enseignement suprême que les bourreaux se chargent de transmettre aux victimes.

Les adolescents de *Salò* n'arriveront pas à introjecter l'« a-morale » hédoniste du pouvoir. Ils seront alors tous torturés et exterminés sous le regard excité des Seigneurs dans les célèbres scènes du massacre final. Tous sauf un. Depuis les premiers cercles, un jeune garçon bouclé, Rino, se distingue des autres victimes. Dans le cercle des Passions, lorsque la communauté de *Salò* entonne solennellement la chanson de guerre *Sul ponte di Perati*, le jeune, au départ silencieux, s'associe au chœur dès la phrase : *la meglio gioventù la va sotto terra* (« la meilleure jeunesse finit sous-terre ») de sorte à ce que son visage devienne représentatif de cette meilleure partie de la jeunesse dont le pouvoir décrètera la mort. Dans la suite du film, Rino est en quelque sorte élu par le duc qui en fait son favori. Le jeune, de son côté, semble être séduit par cette figure qu'il observe non des yeux désorientés ou terrifiés des autres adolescents mais d'un regard langoureux. Progressivement il semble adhérer à la volonté du pouvoir. Non seulement il obéit sans aucune gêne lorsque le Banquier lui demande de déshabiller un de ses camarades, mais dans le cercle du Sang, au moment où les Seigneurs choisissent les corps destinés au massacre, son nom sera le seul à ne pas être prononcé. En revanche le duc, lui caresse la tête en signe de récompense et annonce que « ceux qui continueront à collaborer pourront espérer retourner à *Salò* ».



Figure 120: Un baiser entre Rino et le duc



Figure 121: Rino exécute les ordres du Banquier



Figure 122: Le duc félicite Rino

À travers ce jeune garçon, le pouvoir célèbre un exemple de réussite de son projet infernal dont le but est de produire des individus moins assujettis à ses ordres qu'amoureux de ses desseins. Dans *Salò*, comme dans *Nous autres*, *Le Meilleur des mondes*, 1984, les tortionnaires pénètrent jusqu'au cœur de l'intimité de leurs victimes pour s'emparer de leur désir. Ce jeune aux cheveux bouclés, converti désormais aux logiques consuméristes de la nouvelle société, est le dernier avatar de la figure du « riccetto » pasolinien qui avait

incarné dans son cinéma précédent, notamment à travers le Ninetto Davoli de *la Trilogie de la vie*, la joie de vivre naïve et spontanée des jeunes de la subtopie. S'il survit au massacre c'est en tant que premier représentant d'une nouvelle jeunesse qui a intériorisé les modèles de vie imposés d'en haut par l'hédonisme du pouvoir. Mais il est néanmoins assassiné dans son intériorité jusqu'à devenir, pour le dire avec Pasolini, « un masque d'une intégration diligente et inconsciente »¹⁰⁶⁵.

5.4.2. L'ENFER DE L'APRÈS-HISTOIRE

Un des aspects les plus inquiétants des mondes dystopiques est la négation de l'existence même d'une alternative. Dans les récits de Zamiatine, Huxley, Orwell, un système totalitaire s'est emparé du monde entier. Il ne reste plus que quelques rares oasis de liberté disséminées dans les mailles d'un pouvoir désormais omniprésent, inéluctable et invincible. Dans la contre-utopie des *Cent-Vingt journées de Sodome*, on n'en est pas encore là : Sade reste ancré au modèle utopique classique qui prévoit plutôt la représentation d'un lieu isolé qui, tout en étant en opposition avec le système dominant, surgit en son sein. Pasolini se réapproprie les *Cent-vingt journées de Sodome* et y imprime sa marque en réélaborant la perspective sadienne. L'élément dantesque joue encore un rôle fondamental dans une genèse qui tend à faire basculer la contre-utopie de Silling vers les univers dépeints dans la trilogie Zamiatine-Huxley-Orwell. L'isolement utopique laisse ainsi sa place à l'universalisation totalitaire dystopique.

Sade a su transformer ce concept clef de son anthropologie qu'est l'isolisme en un véritable espace physique et politique. À l'instar du sujet sadien qui ne rentre jamais en contact avec l'autre, le microcosme de Silling brise tout lien avec le reste du monde : la destruction du pont, qui rappelle l'isthme que le fondateur d'Utopie fit couper à la fondation de son royaume, est l'élément matériel qui incarne le principe d'une communauté qui se veut en rupture totale avec la société morale. « Couper le pont » signifie chez Sade inaugurer sa contre-utopie, qui défie et nie la société qui l'a produite. Pasolini ne reprend pas cet épisode dans son film, mais il crée une dichotomie nette qui, comme l'a remarqué Serafino Murri, juxtapose deux espaces cinématographiques : un « espace historique », qui prend place dans l'*antinferno* (Le Vestibule de l'Enfer), et un

¹⁰⁶⁵ Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes*, op.cit., p. 12.

« espace métahistorique »¹⁰⁶⁶, figuré dans les trois Cercles qui suivent. Dans la dynamique du film, ce dernier finira par absorber entièrement le premier et par s’y substituer, en décrétant la victoire absolue de l’ordre de l’Enfer.

Non seulement leur contenu narratif, mais des esthétiques opposées distinguent ces deux différents espace-temps. Dans la topographie de Dante, l’*antinferno* est la zone qui précède l’espace infernal proprement dit. Parallèlement, la première partie du film qui porte ce nom, définit non seulement une sorte de préambule à l’entrée de la communauté dans la villa, mais elle donne à voir un univers spatial ancré dans un paysage réel. Dans cette première partie, qui raconte la chasse aux victimes et le recrutement des miliciens, se concentrent la quasi-totalité des scènes tournées à l’extérieur de la villa ainsi que tous les repères géographiques du film : la ville de Salò, les couleurs de la campagne de la Bassa Padana, le village de Marzabotto.



Figure 123: Panoramique sur la ville de Salò



¹⁰⁶⁶ « Montaggio e stile : il doppio registro. Analisi delle sequenze 2 e 21 » in Serafino Murri, *Pier Paolo Pasolini. Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Torino, Lindau, 2001, pp. 79-93.

Figure 124: Panoramique de la Bassa Padana (plaine du Pô).



Figure 125: Le convoi qui se dirige vers la villa passe par la localité de Marzabotto.

Ces espaces à ciel ouvert, qui disparaîtront dans le reste du film, situent le Vestibule de l'Enfer dans l'Italie du nord, territoire de la résistance contre la République de Salò et théâtre des horreurs de la répression, dont le massacre de Marzabotto n'est que l'épisode le plus connu. C'est à ce moment du film, en effet, que l'un des jeunes de Salò, enlevé à une « famille de subversifs », essaye de s'échapper de la camionnette qui amène les victimes à la villa et est aussitôt mitraillé par les troupes fascistes, avec une référence évidente aux représailles nazies contre les villages engagés dans la résistance. La succession de ces toponymes parlants, en évoquant les événements de la guerre civile italienne après l'armistice du 8 septembre 1943, inscrivent ce premier volet dans un espace-temps déterminé. La narration du *Vestibule de l'Enfer* double donc le récit de l'Histoire, les mouvements des personnages miment son déroulement. Le langage cinématographique contribue à inscrire le préambule du film dans le flux du réel. Comme l'a observé Serafino Murri, l'usage particulier de la caméra et les stratégies de montage ici à l'œuvre matérialisent un regard « entièrement disséminée parmi les choses » (*tutta tra le cose*)¹⁰⁶⁷. Plus particulièrement, l'assemblage de plans de très courte durée (dont la majorité est entre 1 et 5 secondes), l'usage de la caméra à l'épaule, ainsi que la présence de nombreux faux raccords, concourent à construire un point de vue morcelé, discontinu et indépendant de chaque personnage. C'est donc une focalisation mobile qui, en faisant dialoguer les premiers plans sur les visages avec leur contexte géographique, inscrit l'individu dans son temps et matérialise, en quelque sorte, l'œil de l'Histoire qui, pour reprendre Murri, « se

¹⁰⁶⁷ Notre traduction. Serafino Murri, « Montaggio e stile : il doppio registro. Analisi delle sequenze 2 e 21 », *op.cit.*, p. 91.

consomme rapidement dans son silence et son caractère absolu mais qui ne se raconte pas »¹⁰⁶⁸.

L'entrée dans la villa marque l'accès à un univers autre. Les mots que le Duc de Blangis, filmé en contre-plongée, adresse aux futures victimes, juste avant de franchir la porte infernale de la villa, ne laissent pas de doute sur la transition métaphysique qui les attend :

Faibles créatures enchaînées, destinées à notre plaisir. J'espère que vous ne vous attendez pas à trouver la liberté ridicule que vous concède le monde extérieur. Ici vous êtes hors des limites de toute légalité. Personne sur terre ne sait que vous êtes ici. Pour le monde vous êtes déjà morts¹⁰⁶⁹.

Reprise presque textuellement au roman de Sade, cette tirade assume dans le dispositif pasolinien une valeur particulière. Le spectateur découvre qu'il s'apprête à entrer avec les victimes dans un espace-temps qui se différencie ontologiquement du monde de l'Histoire. L'emplacement de la villa n'est jamais mentionné ; en suivant les toponymes du préambule du film, l'on pourrait croire qu'elle se situe sur la route qui relie Salò à Marzabotto, aux alentours de Bologne. Mais comme ces lieux, qui ont moins une fonction géographique qu'une valeur symbolique, la villa est un lieu métaphorique à travers lequel le cinéaste matérialise un espace absolu au-delà de l'histoire terrestre, qui a toutes les marques de l'absolu et de l'éternel.

Dans cet espace métahistorique, le décor et les costumes des années quarante semblent n'être plus que des signes métaphoriques qui convoquent une idée de fascisme qui dépasse largement la période de la dictature de Mussolini. Le monde extérieur avec ses paysages et ses repères géographiques cesse d'exister et les intérieurs viennent monopoliser l'espace de la représentation. Le mouvement des corps, synonyme de liberté, se fige dans des chorégraphies aussi alambiquées qu'immobiles.

¹⁰⁶⁸ Notre traduction. Serafino Murri, « Montaggio e stile : il doppio registro. Analisi delle sequenze 2 e 21 », *op.cit.*, p. 91.

¹⁰⁶⁹ Pier Paolo Pasolini, *Salò ou les 120 journées de Sodome*, 1975.



Figure 126: La communauté de la villa assiste immobile à l'un des récits des narratrices.

Ainsi, des symétries statiques, le plus souvent frontales, et les divers regards caméra font converger le point de vue disséminé de l'*antinferno* en une perspective visuelle qui suggère une présence mystérieuse qui assiste avec un calme impassible aux événements décrits en bougeant à peine du regard.

L'immobilité est la conséquence nécessaire de la suppression de la dimension du temps. En effet, dans les trois Cercles de l'Enfer, le flux temporel est comme suspendu. Hormis une allusion rapide à l'organisation des journées prévue par Sade (avant d'entrer dans la villa le duc annonce : « Tous les jours (...), à 18h, nous nous retrouverons dans la salle des orgies »), aucun repère temporel n'est présent dans l'espace métahistorique du film. Alors que chez Sade le temps du quotidien était rigoureusement programmé, jour par jour, heure par heure, dans *Salò*, on assiste à une pulvérisation des minutes, des heures, de l'enchaînement du jour et de la nuit. Il est impossible, en effet, de déterminer les liens chronologiques entre les différentes scènes, qui sont rapprochées par le seul thème du Cercle qui les englobe : les logiques inconnaissables de la jouissance des quatre Seigneurs détrônent la corrélation temporelle ainsi que le rapport de causalité entre chaque action. La formule qui résume le principe de l'acte narratif, « post hoc, ergo propter hoc » est inopérante dans l'Enfer pasolinien. L'anarchie du pouvoir n'accepte aucune contrainte et encore moins celle, naturelle, du temps.

Cette question est thématifiée tout particulièrement dans une scène du Cercle de la Merde. Dans une salle de la villa, la Signora Maggi a préparé une composition de corps aux visages cachés, qui exhibent leurs postérieurs. Les bourreaux devront les inspecter et décréter lequel est le meilleur. Le prix destiné au vainqueur est sa mise à mort immédiate.

En entrant dans la salle, le duc demande que la lumière soit éteinte : les culs des jeunes sont alors observés à l'aide d'une torche. Une fois la décision prise, le duc s'exclame : « Lumière ! », et ils procèdent à la reconnaissance du vainqueur. Par ces impératifs, qui remplacent la succession naturelle du jour et de la nuit, le Duc, nouveau dieu sur terre, s'approprie le « Fiat lux ! » du livre de la Genèse, non pour orchestrer la création de la vie, mais pour donner la mort. Toutefois, lorsqu'un collaborationniste appuie sur la gâchette pour tuer le lauréat du concours, les autres personnages, après de longues secondes d'attente, découvrent que le pistolet n'était pas chargé. L'Evêque, organisateur de cette mise en scène, s'adresse à la victime :

« Imbécile, comment pouvais-tu croire que nous te tuerions ? Ne sais-tu pas que nous voudrions te tuer mille fois jusqu'aux limites de l'éternité, si l'éternité pouvait avoir des limites ? »

À travers la suppression du temps naturel, qui se manifeste tout d'abord dans la succession du jour et de la nuit, ainsi que par la manipulation de la vie et de la mort des victimes, les bourreaux visent à imprimer sur le temps humain les caractères de l'éternité. Ce n'est qu'ainsi qu'ils croient accéder à la toute-puissance divine, devenant les maîtres absolus du monde. L'épilogue de *Salò*, proposé par l'un des scénarios qui contient le seul Cercle du Sang, poussait à son acmé cette réflexion. À ce stade de la genèse, le film devait se conclure, non par le fameux bal entre les deux jeunes militaires, mais par une réplique de Curval qui accompagnait le voyage de retour des quatre bourreaux après le massacre de la « meilleure jeunesse » :

« [...] Ô, combien de fois, j'ai ardemment désiré de pouvoir assaillir le soleil, de l'éradiquer de l'univers, de produire une obscurité générale, ou de m'emparer de cette étoile pour brûler le monde. C'est bien cela qui serait un véritable délit et non un petit méfait comme tous ceux qui se limitent, durant un an entier, à transformer douze créatures en une petite motte d'argile... »¹⁰⁷⁰.

En mettant en relation les tueries dans la villa avec une fantomatique destruction de la Terre, ce final faisait apparaître le massacre comme l'accomplissement d'une fin du monde en miniature, qui aurait réveillé chez les bourreaux le regret d'un cataclysme de portée bien

¹⁰⁷⁰ Notre traduction. « Ah, quante volte, ho ardentamente desiderato di poter assalire il sole, di ghermirlo via dall'universo, fare una generale oscurità, o usare quella stella per bruciare il mondo. Oh, quello sì che sarebbe un delitto e non un piccolo misfatto quali sono tutti quelli che si limitano, nel giro di un intero anno, a trasformare una dozzina di creature in una zolletta di argilla... » in Archivio Bonsanti, « Girone del sangue », 128, scène 69.

supérieure. En renonçant à donner pour la énième fois la parole aux bourreaux et à figurer le retour à Salò d'une communauté désormais décimée, dans un choix qui modifie l'épilogue des *120 journées* de Sade, Pasolini fait de son film la narration de l'entrée de l'Histoire dans une phase de non-retour. Les trois Cercles de l'Enfer, en représentant métaphoriquement le processus de manipulation et de mutilation des corps et des consciences de la meilleure jeunesse, figurent ainsi l'avènement progressif du temps sans temps de la fin.

La structure dantesque de *Salò* institue une progression qui confère au film l'allure d'un voyage. L'*iter* ascendant de la *Divine Comédie* « ab horrido ad excelsum » se transforme ici en une descente aux Enfers sans possibilité de retour. L'*Antinferno* est une sorte de marche programmée qui relie le palais où les quatre fascistes ont signé leur pacte à la villa où aura lieu le massacre. Nombreux sont les plans dans lesquels les quatre Seigneurs ou leur milices marchent en se rapprochant progressivement de leur atroce utopie.



Figure 127: Les milices fascistes recrutent Ezio



Figure 128: Les Seigneurs marchent vers une villa où sont regroupées des victimes potentielles.

Très peu de mots, mais ces déplacements, d'un espace à un autre, s'inscrivent dans un dessin précis et articulé. Il se crée ainsi une opposition entre la fatalité du pouvoir qui signe des accords dans ses palais et avance rationnellement vers un but défini, et les victimes, sélectionnées dans l'espace ouvert de la vie et condamnées à une immobilité passive dans un espace sans sortie. Si le pouvoir est froidement en marche, ses victimes, qui ne connaissent pas ses plans, succombent à son avancée et sont emportées dans son chemin qui mène droit à la « solution finale ». Dans la deuxième séquence de *Salò*, un homme armé descendait d'une voiture des années trente et apostrophait un jeune homme à vélo, en lui demandant : « Dove vai ? » (« Tu vas où ? »). Le garçon sourit en se grattant la nuque. Il sera recruté parmi les soldats de la villa devenant un des exécuteurs des ordres du pouvoir. Sa réponse hésitante ne peut que nous rappeler l'allusion au discours de Mao en surimpression dans *Des oiseaux, petits et gros* : « Dove va l'umanità ? Boh ! ». Cette humanité insouciant qui marchait « on ne sait où, on ne sait comment » dans *Des oiseaux, petits et gros*, qui errait naïvement dans l'univers coloré de la *Trilogie de la vie* et que Dieu faisait mourir, coupable de son innocence, dans la *Séquence de la fleur de papier*, apparaît pour la dernière fois dans le cinéma de Pasolini, désormais, immobile et assujettie à la volonté du pouvoir dans l'Enfer de *Salò*.

Par cette marche fatale vers l'apocalypse, le cinéaste affronte encore une fois dans son dernier film l'opposition entre l'Histoire et l'Après-Histoire, compris comme temps de l'apocalypse. Bien que l'usage de ce terme reste confiné à l'époque de *Poésie en forme de Rose*, Pasolini est ici en train de se poser plus que jamais le problème de l'échec de l'Histoire du matérialisme dialectique et son basculement dans le monde apocalyptique que

son époque aurait inauguré. La vision matérialiste de l'Histoire comme mouvement vers l'émancipation des peuples, que Pasolini avait adoptée par exemple dans *La Rage*, laisse définitivement la place dans *Salò* à une autre conception qui tend à la définir comme une froide succession d'événements arbitraires, orientés par la seule volonté d'une élite inaccessible, répressive et mortifère. À ses yeux, l'Histoire n'est pas, comme le voulait Hegel, un acheminement qui aboutirait à la coïncidence parfaite du rationnel et du réel mais, au contraire, elle serait une lente marche vers le dévoilement du temps de l'Enfer. Les trois cercles de *Salò* ont alors pour but de nier l'illusion de l'émancipation des peuples à travers l'Histoire et de représenter l'apocalypse d'un monde, qui laisse sa place à un univers aux teintes infernales.

L'Enfer selon Pasolini est donc l'ordre qui remplace de manière totale et inédite le temps de l'histoire de l'Homme. Dans le petit traité *Gennariello*, il explique à son élève imaginaire :

Tu vas me dire que les choses changent toujours : « *O munno cagna* », le monde change. C'est vrai le monde a des changements perpétuels, sans fin. Mais, tous les quelques millénaires, arrive la fin du monde. Le changement est alors total. Et c'est bien une fin du monde qui s'est produite entre moi, qui ai cinquante ans, et toi qui en as quinze¹⁰⁷¹.

Cette apocalypse décrète le triomphe absolu de l'ordre sadien qui remplace sans pitié et en très peu de temps une histoire millénaire. Dans sa dernière interview à Furio Colombo, il semble voir à l'œuvre dans son présent les logiques de la terrible contre-utopie de Sade :

L'enfer est en train de descendre chez vous. Il est vrai qu'il s'invente un uniforme et une justification (quelquefois). Mais il est également vrai que son désir, son besoin de violence, d'agression, de meurtre, est fort et partagé par tous. (...) Et c'est vous qui êtes, avec l'école, la télévision, le calme de vos journaux, c'est vous les conservateurs de cet ordre horrible fondé sur l'idée de posséder et l'idée de détruire¹⁰⁷². (...) Il manque ici le chirurgien qui a le courage d'examiner le tissu et de dire : messieurs, il s'agit d'un cancer, pas d'une maladie bénigne. Qu'est-ce que le cancer ? Une chose qui modifie toutes les cellules, qui les fait toutes s'accroître de manière folle, en dehors de la logique qui les animait précédemment¹⁰⁷³.

¹⁰⁷¹ Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes*, op.cit., p. 51.

¹⁰⁷² Furio Colombo, Gian Carlo Ferretti, *L'ultima intervista di Pasolini*, traduit de l'italien par Hélène Frappat, Paris, Édition Allia, 2014, p. 20.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, pp. 22-23.

La violence du Silling pasolinien relève d'une nécessité d'autant plus profonde qu'ignorée de rendre visible à travers ses procédés d'exacerbation le cancer qui dévore silencieusement et irréversiblement toute une époque. *Salò* rejoint ainsi un des principes des formes dystopiques qui dénoncent non seulement la violence d'un pouvoir dictatorial, mais aussi l'instauration d'un ordre dont la brutalité est progressivement intégrée à travers un processus de normalisation. Le dernier film de Pasolini a donc besoin de la radicalité extrême de Sade pour dénoncer l'Enfer dissimulé dans les mailles de son temps.

5.4.3. « LA SORTIE EST À L'INTÉRIEUR » : ÉVASIONS ET SUBVERSIONS

Puisque la dystopie est un espace absolu qui a englobé l'étendue terrestre, il est impossible d'en sortir en franchissant ses frontières. La seule échappatoire praticable se trouve donc en son sein : il est possible d'envisager une égression uniquement à partir de ces zones délaissées par le pouvoir qui ponctuent l'univers dystopique. Il s'agit d'espaces aussi bien physiques qu'immatériels où l'individu redécouvre sa propre subjectivité réprimée par les *diktats* de la machine totalitaire. Le journal intime, rencontre préliminaire avec l'expérience littéraire, est un des lieux privilégiés de cette insurrection de l'humain. Dans *Nous autres* et *1984*, l'écriture a en effet la fonction de réactiver la mémoire ainsi que de laisser libre cours à des pensées qui ne pourraient s'exprimer que dans le secret d'un dialogue clandestin de l'individu avec soi-même. Le geste littéraire, par son ouverture sur les possibles, permet d'envisager à nouveau la possibilité oubliée de la liberté.

Si dans *Les Mille et une nuits*, la parole poétique d'Aziza avait le pouvoir de sauver la vie, dans *Salò* la sphère de la littérature et, de manière plus générale, de l'art et de la pensée, est l'apanage absolu des quatre Seigneurs qui la privent de toute valeur. Ils citent, écoutent ou évoquent distraitements à côté de Sade, Baudelaire, Gottfried Benn, l'avant-garde dadaïste, ou les *Cantos* d'Ezra Pound ; les seuls récits possibles sont les narrations scabreuses des trois prostituées qui ont la fonction spécifique, éminemment pragmatique, d'exciter l'imagination des bourreaux ; la villa est un musée où des anciennes traces de l'iconographie chrétienne sont surclassées par des nombreuses toiles d'inspiration cubiste ou futuriste ; la pensée de Nietzsche, de Klossowski ou encore de Saint Paul est mise au profit des spéculations autoréflexives des libertins, sorte de ritournelle qui rythme la progression monotone des supplices. Il n'y a pas de produit intellectuel qui ne soit donc pas répétition stérile et formaliste, triomphe du non-sens ou objet futile au service du

pouvoir. De même, le geste de l'écriture est associé au carnet d'écolier qui contient le règlement de la villa, en devenant ainsi la condition de possibilité de l'instauration d'un ordre absurde et de la répression de l'altérité. Toute tentative de libération par un acte créatif des prisonniers serait évacuée dans le film, si un geste symbolique presque imperceptible de l'un d'entre eux ne récupérerait pas le rôle que l'écriture joue dans les dystopies. Un lent zoom prépare ce moment. Ensuite, la caméra se pose sur le visage de l'un des adolescents qui écrit de son doigt sur le sol un mot dont le spectateur n'identifie que la dernière syllabe : « DIO » (« Dieu »), ce même Dieu que l'une des épouses invoquera avant le massacre final en reprenant le cri de la passion du Christ : « Mon Dieu pourquoi nous as-tu abandonnés ? ».



Figure 129: Le doigt de l'une des victimes trace les trois lettres « DIO »

Alors que le règlement de la villa interdit tout acte religieux, ce mot, véritable degré zéro de l'écriture, cri muet et indéchiffrable d'une individualité mutilée, ouvre pour la refermer immédiatement la possibilité d'une évasion par l'écriture. Il ne s'agit que d'un gribouillage qui n'a d'autres supports que le sol et les doigts d'une main, mais qui arrive néanmoins à transgresser la loi de la villa, en passant inaperçu au regard omniprésent des bourreaux. En outre, cette écriture, par son invocation à Dieu, se veut sacrée et cherche désespérément une rédemption. Comme toujours chez Pasolini, le paradigme de l'eschatologie chrétienne est un expédient du langage pour symboliser une autre forme de libération. Le nom de Dieu, nommé en vain au milieu de la nouvelle irréalité qui prive la meilleure jeunesse de son âme, est la métaphore d'un attachement primordial et irrationnel à la réalité. C'est ce

lien mythique irrécupérable que la victime revendique en secret, seule échappatoire utopique au milieu de l'enfer.

Cette révolte silencieuse de la parole se retrouve dans la figure de la pianiste, interprétée par Sonia Solange. Création purement pasolinienne, se substituant à la quatrième narratrice des *120 journées*, ce personnage, dont le regard semble par moments compatir à la douleur des victimes, représente une alternative à la parole collaborationniste de ses compagnes. Elle ne parle qu'une fois dans le film, dans le sketch tiré de *Femmes femmes* de Paul Vecchiali, et en langue étrangère (en français dans la version italienne), en choisissant le silence, ou la voix sans mots de la musique, face aux horreurs de la villa. Alors que le massacre se perpète dans la cour, elle regarde par la fenêtre en hors champs, porte sa main à la bouche et, après avoir ouvert ses lèvres, effrayée, sans émettre aucun son, se défenestre. Son cri muet vient donc dénoncer des formes, linguistiques ou non, qui ne parlent plus sinon pour satisfaire les nécessités du pouvoir. L'aphonie, suicide de la parole, n'est donc que l'anticipation du destin de la pianiste qui, comme la cité de Numance dans *Porno-Théo-Kolossal*, préfère son autodestruction à l'acceptation de l'inacceptable. Si le geste du jeune garçon, qui trace le mot « Dieu » sur le sol, semblait suggérer la possibilité de l'écriture comme réponse, bien que minime et sans conséquences, à la violence du pouvoir, la mort de la pianiste incarne une insurrection toute intérieure qui projette sur elle-même la brutalité du pouvoir dans une prise de conscience de l'impossibilité d'une voie de fuite qui ne passerait pas par le choix extrême de la mort.

Si l'égression par la parole n'est qu'à peine évoquée dans *Salò*, on peut identifier d'autres espaces de révolte que le dispositif dystopique a tendance à intégrer dans ses rouages. La Maison Ancienne de Zamiatine, la réserve sauvage d'Huxley, la chambre chez l'antiquaire d'Orwell présentent le monde tel qu'il était avant la dictature et permettent aux personnages de vivre l'expérience amoureuse qui les amènera à relativiser la toute-puissance du pouvoir totalitaire et à concevoir une tentative d'évasion voire une véritable subversion du *statu quo*. Le passé et le désir ont en effet dans la dystopie la fonction de déclencher une prise de conscience qui peut se transformer en révolte politique. Pasolini fait également de ces deux instances comme ce qui incarne les deux anticorps majeurs contre l'ordre des bourreaux.

Dans la nuit des délations, les Seigneurs prennent connaissance de trois transgressions qui ont lieu dans la villa. La première est une photographie que Graziella garde secrètement sous son oreiller : le portrait en noir et blanc d'un jeune garçon à vélo que l'on suppose être son fiancé. Le contre-espace historique du noir et blanc vient ainsi

interrompre, le temps d'un plan, la monotonie chromatique de *Salò*. Cet hapax crée une discontinuité qui produit une véritable hétérotopie dans l'espace fermé de la villa.



Figure 130: La photographie d'un amour du temps de l'Histoire

Cet amour caché puise ses racines dans la vie de la jeune fille avant son enlèvement. Il s'agit là d'une double transgression : d'une part, elle fait preuve d'un sentiment qui non seulement échappe au contrôle du pouvoir, mais qui en est, de surcroît, complètement indépendant ; de l'autre, et c'est peut-être la faute plus grave pour les tyrans, elle incarne un lien avec le temps passé que l'ordre métahistorique de la villa se propose d'annuler. Cette photographie rejoint ainsi les objets qui, dans les dystopies, permettent la réactivation de la mémoire, et par là, la remise en cause du *statu quo*.

L'amour filial de Renata pour sa mère est une sorte de pendant au lien de Graziella avec le passé. Dans *Salò*, et en particulier dans le Cercle de la Merde, le symbole maternel est une cible privilégiée des actes de désacralisation des puissants¹⁰⁷⁴, comme l'illustre, non seulement le détournement de l'iconographie de la Vierge, mais également les narrations de la Signora Maggi et du duc, qui décrivent avec délectation le meurtre de leurs propres mères. En les écoutant, Renata fond en larmes et évoque le destin tragique de la sienne, morte dans la tentative d'empêcher son enlèvement. Par la présentification de cet événement, la dimension du passé fait irruption dans la temporalité plate de la villa.

¹⁰⁷⁴ Par l'éloge de la sodomie et la scatophilie, sur le modèle de Sade, les Seigneurs subvertissent l'imaginaire de la génératrice et de l'enfant en celui de l'anus et des excréments. Sur l'anagramme parlant Madre/Merda et ses implications, voir Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini. Portrait d'un poète en cinéaste, op.cit.*, pp. 286-287.

L'attachement à la figure maternelle, garante de la succession des générations, fait ressurgir l'éthique de l'*oikos*, que Jean-Pierre Vernant définit comme « le foyer circulaire (...), le nombril qui enracine la maison dans la terre¹⁰⁷⁵ ». La jeune prisonnière projette ainsi au sein de l'Enfer de la villa l'ordre d'Hestia que celui-ci a aboli. Dans un système de pouvoir qui repose sur le déracinement et l'effacement de tout rapport avec l'origine, pendant un instant, la remémoration de Renata fait donc apparaître, au sein de l'étendue dystopique, l'utopie de l'éden maternel que le duc n'hésitera pas à profaner sans pitié.

La deuxième transgression démasquée par les bourreaux est l'amour clandestin d'Eva et Antiniska que Graziella révèle à l'évêque dans l'espoir d'être épargnée de la punition qui l'attend. Si dans les dystopies, le journal intime a le rôle de projeter dans l'espace de la page blanche la subjectivité de l'individu pour qu'elle puisse se « faire de la place », si les objets du passé réactivent le souvenir d'un monde différent, la relation érotique laisse agir la force du désir, hostile à tout impératif autre que ses propres lois. Alors que les quatre Seigneurs ont institutionnalisé les règles de leur propre jouissance, la transgression des deux jeunes filles, ouvre un contre-espace qui subvertit les consignes du pouvoir, d'autant plus que leur amour tout féminin s'oppose à la domination masculine des quatre bourreaux.



Figure 131: L'amour d'Eva et Antiniska

Pasolini bâtit ainsi une minuscule et éphémère Sodome au sein de la Gomorrhe sadienne. Cet espace de désobéissance est aussi petit que la chambre à deux lits où les deux

¹⁰⁷⁵ Voir notre thèse : 1.2.3.

adolescentes vivent leur passion, métaphore spatiale hétérotopique du territoire du désir, qui rappelle les diverses alcôves où les protagonistes des dystopies se rencontrent pour consommer furtivement leur amour, conscients que toute occasion peut être la dernière. Malgré la précarité de cet îlot de liberté, l'amour spontané, gratuit et dangereux d'Eva et Antiniska est un acte de refus du pouvoir. Pour reprendre les mots du narrateur de *1984* à propos de l'acte sexuel de Winston et Julia, dans un cadre où la domination passe à travers le contrôle et la réappropriation de la sphère de l'éros, « leur embrassement est une bataille, leur jouissance est une victoire » ; il s'agit donc d'un « acte politique »¹⁰⁷⁶.

La troisième transgression projette la question de la révolte au cœur de la sphère de l'éros. Eva, devenue à son tour délatrice, propose aux quatre bourreaux de les accompagner dans le lieu où le collaborationniste Ezio se retrouve régulièrement avec l'une des servantes. Il fait à peine jour et l'on entend le chant d'un coq. Cette référence à la trahison de Saint Pierre, déjà représentée dans une scène de *L'Evangile selon Saint Matthieu*, mobilise le thème christique au service de la représentation d'un acte de refus. En effet, Ezio, nouveau Christ trahi, avant d'être tué par les coups de pistolets des Seigneurs, lève le poing au ciel, en signe de résistance contre l'ordre fasciste. Par cet expédient allégorique, Pasolini affronte donc la question de la remise en cause du pouvoir.



Figure 132: Ezio et la servante



Figure 133: Ezio lève le poing avant d'être assassiné

L'emplacement de cette scène joue en rôle essentiel dans la représentation pasolinienne de la résistance. À la différence de la chambre d'Eva et Antiniska, le lieu de cette nouvelle transgression se trouve à l'extérieur du Silling pasolinien. Pour le rejoindre, les Seigneurs sont donc obligés, pour la première fois, de sortir de la villa. De même que chez les classiques de la dystopie, un espace marginal dans l'étendue totalitaire est à l'origine d'un sursaut individuel qui refuse l'ordre établi. Par leur isolement, ces contre-emplacements constituent non seulement des zones d'ombre, dont le pouvoir est

¹⁰⁷⁶ Voir notre thèse : 1.4.2, p. 108.

censé être à l'écart, mais elles spatialisent le caractère de la résistance, voire de la révolte, dans un système où la contestation ne peut que se situer aux périphéries de l'institution dominante. Les contre-espaces de désobéissance au sein de la dystopie récupèrent ainsi la configuration spatiale des utopies et, comme ces dernières, se veulent l'incarnation d'un ordre nouveau pur dans un univers dégradé.

Cette chambre pauvre et dépouillée est à l'image de la révolte que Pasolini veut symboliser. La marginalité géographique du lieu des rencontres d'Ezio et de la servante va de pair, en effet, avec la représentation de la subordination sociale. Ce facteur non plus n'est pas étranger aux dystopies. Dans *1984*, plusieurs pages sont consacrées à la description des «prolet», l'énorme masse populaire exclue du Parti qui, par sa subalternité, constitue selon Winston le «seul espoir» d'une insurrection. En effet, bien qu'ils soient dépourvus de toute conscience politique, le mépris du Parti vis-à-vis d'eux finit par les préserver de la violente emprise psychologique que Big Brother a sur les autres citoyens. De même, par l'union d'Ezio et de la servante, Pasolini revient, pour la dernière fois dans son cinéma, sur son fantasme du lien de l'éthos marxiste avec l'univers subtopique. En effet, la protagoniste de cette scène se situe non seulement à la plus basse échelle de la hiérarchie sociale de la villa, mais de surcroît elle emprunte son visage à l'actrice Ines Pellegrini que les spectateurs du cinéma pasolinien connaissent dans le rôle de Zumurrud dans les *Mille et une nuits*. Le résistant, trahi par ceux qui auraient pu être ses alliés, s'unit avec l'une de plus belles figures de la *Trilogie de la vie*, dans une alliance de la conscience politique et de l'éros intrinsèquement contestataire de la subtopie pasolinienne. L'utopie d'un monde de pur désir sans médiations, spontanément révolutionnaire, qui par sa seule présence saurait remettre en cause un ordre totalitaire est ainsi figurée et aussitôt détruite. Les bourreaux, bien qu'intimidés pendant un instant par la fermeté de la réaction d'Ezio, détruisent encore une fois un espace de liberté né au sein de leur domination. *Salò* rejoint ainsi, encore une fois, les récits dystopiques, qui se terminent souvent avec la neutralisation de toute hétérotopie et avec l'échec partiel ou total d'une tentative d'insurrection.



Cependant, tout en s'inscrivant pleinement dans les dynamiques du dispositif dystopique, le dernier film de Pasolini se démarque sur un point crucial. En effet, le processus de révolte, qui dans les récits dystopiques est vécu par un seul individu, relève dans le film de l'expérience de plusieurs consciences individuelles. D'une part, dans ces moments de contestation, indépendants les uns des autres et disséminés dans la narration, on observe un renversement de la dimension chorale de la *Trilogie de la vie*. Alors que ces différentes histoires, dans leur autonomie, contribuaient au portrait homogène du « Monotype » de la subtopie¹⁰⁷⁷ et de son monde, dans *Salò* toute dimension collective est évacuée par le système mis en place par le pouvoir. D'autre part, cette fragmentation de la représentation de la résistance est une conséquence de l'absence dans le film d'un élément central du dispositif dystopique, à savoir la focalisation interne d'un sujet qui traverse l'expérience du totalitarisme et qui découvre la nécessité d'une égression. Ce point de vue interne manque complètement aussi bien dans le Vestibule de l'Enfer que dans les trois Cercles. En revanche, comme nous l'avons vu, l'entrée des personnages de la villa, marque un changement de style qui matérialise une présence mystérieuse, immobile face aux atrocités commises. Il s'agit de ce que Serafino Murri a appelé la « subjective indirecte libre sadienne », à savoir la construction du point de vue

d'un personnage invisible et omniprésent, dont la *voice over* relève d'images barbares et sans adjectifs : un personnage qui parle le même langage que le regard impitoyable et littéral de Sade, acteur caché qui concentre en soi les fonctions du réalisateur et du spectateur¹⁰⁷⁸.

Le *topos* de l'individu prisonnier du système dystopique qui essayait progressivement de s'en affranchir est donc remplacé dans *Salò* par cet expédient qui positionne le spectateur face aux horreurs de la villa, comme s'il en était un complice passif. La célèbre scène du massacre final, montrée à travers les jumelles des quatre Seigneurs, est l'apogée d'une démarche qui fait du public le nouveau protagoniste du monde dystopique de Sade. Le personnage qui vit la tragédie n'est donc pas, comme dans la dystopie, un individu fictionnel, mais un habitant de ce même monde que Pasolini figure métaphoriquement dans son film. C'est à ce nouveau Dante contemporain, son concitoyen, notre concitoyen, qui descend lentement aux Enfers, de prendre conscience du « cancer » à l'œuvre dans le corps

¹⁰⁷⁷ Voir notre thèse : 2.3.1, p. 223.

¹⁰⁷⁸ Notre traduction. Serafino Murri, « La soggettiva libera indiretta e l'irrealismo sadiano », *Pier Paolo Pasolini. Salò o le 120 giornate di Sodoma, op.cit.*, p. 65.

sociétal, à lui d'inventer, s'il ne préfère pas se ranger du côté des bourreaux, une forme de résistance dans ce retour paradoxal de l'année 1945 que vit l'Italie des années soixante-dix et que traverse tout temps de crise.

Cette année symbolique, qui s'affiche au début du film et qui est à interpréter comme la métaphore de la fin d'une époque, déclenche une alerte, invoque la nécessité d'une résistance contre l'occupation. Les contre-espaces de *Salò*, où pendant un instant retentit la possibilité de la subversion et de l'affirmation d'un ordre autre, semblent donc éclairer des pistes symboliques que le spectateur-voyageur devra décrypter et adapter aux nécessités de son temps, en dehors de l'espace clos du film, dans la continuité sans limites de la vie. Si même devant l'horreur extrême dont les personnages sont témoins quelque chose résiste, si d'autres impératifs que les ordres des bourreaux trouvent, malgré tout, un espace dans l'étendue infernale, si Pasolini dissémine dans son enfer ces minuscules lucioles dans la nuit, alors le rêve totalitaire du pouvoir, de tout pouvoir, ne peut que rester imparfait. Ce résidu, apparemment insignifiant, devient alors la garantie de la permanence du temps de l'humain dans n'importe quel Après-Histoire. C'est au spectateur de décider si et comment l'on pourra mettre en échec le fascisme.

La fin reste suspendue. La très débattue scène finale montre deux des jeunes soldats de la villa qui, après avoir assisté, à côté des bourreaux, au massacre dans la cour, dansent sur les notes d'une chansonnette des années du fascisme (« *Son tanto triste* »). Cette mélodie sans prétention, qui se substitue à la solennelle et tragique « *Vera leta facies* » des *Carmina Burana* de Carl Orff, ouvre une nouvelle parenthèse après les images inassimilables des tortures. Il suffit du simple geste d'un des deux soldats, qui change la fréquence de la radio, pour que le spectateur – que la caméra avait accompagné, à travers un lent panoramique, de la fenêtre à l'intérieur de la pièce – oublie le magistrat et les horreurs qu'il est en train de scruter à travers ses jumelles. À la différence du ballet des trois Seigneurs qui piétinent avec jouissance le sol des supplices, cette dernière danse ne semble pas figurer un plaisir sadique devant le mal, ni un jugement négatif porté sur ces deux jeunes militaires aux chevaux bouclés.



Leur maladresse enfantine ouvre plutôt une dernière brèche dans l'Enfer de *Salò*. Un nouvel espace-temps se laisse imaginer timidement au milieu des ruines de l'humain. Le dernier mot du film, « *Margherita* » (« Marguerite), n'est peut-être pas une allusion à la figure de la rédemption dans le Faust de Goethe, ni la femme de *Sonnet d'Automne* de Baudelaire, ni encore toutes les Marguerite qui pourraient venir expliquer cet épilogue énigmatique. Cette *Margherita*, corps absent qui danse avec les deux *riccetti*, n'est peut-être rien d'autre que le prénom d'une jeune fille et le nom d'une fleur et, par là, l'image de l'indifférence et de la persévérance de la vie qui, pousse timidement, une fois de plus, sous les cendres du mal. Dernier soubresaut de l'utopie pasolinienne.

Conclusion

Mettre en regard la tradition utopique et un artiste comme Pier Paolo Pasolini, qui n'est pas habituellement considéré comme un utopiste, produit un aller-retour qui éclaire d'une nouvelle lumière aussi bien l'un que l'autre. De cette comparaison, jaillit une resémantisation qui opère dans les deux sens : de l'utopie vers Pasolini, et de Pasolini vers l'utopie. Le problème de la quête de l'espace idéal, central dans le concept même d'utopie et point de départ fondamental de la poétique pasolinienne, se déploie ainsi dans tous ses paradoxes. Les questions internes au corpus pasolinien interrogent alors la tradition utopique, et la constellation de problèmes soulevés par la forme de l'utopie reconfigure la réflexion sur l'œuvre de Pasolini autour de plusieurs grandes questions : la *cura vagandi* et l'enceinte utopique, cités détruites et cités à reconstruire, *eu-topos*, *ou-topos* et dystopie. Ces antinomies fondamentales de la tradition utopique se révèlent être au cœur de l'inlassable recherche pasolinienne d'espaces autres.

***Cura vagandi* et enceintes utopiques**

Si dans la tradition utopique la tension vers le lieu idéal se matérialise dans une cité ou un État imaginaire, la quête de l'habitat rêvé de Pasolini s'inscrit, dans un premier temps, non dans des contrées fantastiques mais dans le territoire de la réalité. Rejeté par une région qu'il sentait sienne, contraint de se mettre matériellement à la recherche du lieu où vivre, puis devenu voyageur inlassable, l'écrivain-cinéaste se déplace à la recherche d'identités spatiales qui assument progressivement des traits communs. Les *borgate* romaines, ainsi que les géographies autres rencontrées dans le Tiers-Monde, se dessinent progressivement comme des hétérotopies, lieux circonscrits qui produisent une fracture spatio-temporelle dans l'étendue de la réalité et qui, par leur différence intrinsèque, la contestent et remettent en question son ordre de valeurs. Dans ces lieux, l'on retrouve donc métaphoriquement le topos de l'enceinte utopique, symbole spatial de cet espace insulaire et de la distance infranchissable qui le sépare du reste de la Terre.

Toutefois, les hétérotopies de Pasolini ont un statut particulier, au point qu'il invente un mot qui instaure une continuité entre ces lieux parsemés dans la réalité. Ces

manifestations d'une même entité, à la fois réelle et fantasmatique, trouvent leur unité sous le terme de « subtopie ». Porteuse d'une dimension anachronique qui la différencie du reste de l'étendue, espace marginal au seuil du temps historique, cette construction imaginaire est un archipel qui réunit et fait coexister des fragments hétérotopiques auxquels Pasolini confère une commune portée subversive, si ce n'est par leur réel potentiel révolutionnaire, du moins par leur contestation physique de l'Irréalité bourgeoise.

Ces utopies de la réalité, de plus en plus présentes dans l'œuvre pasolinien, nous ont amenés à nous interroger sur la manière dont elles prennent forme dans la représentation : elles sont toujours montrées à travers le regard d'un voyageur, réel ou imaginaire, qui reçoit leur différence intrinsèque pour l'offrir à un lecteur ou la montrer à un spectateur. La foule de figures de la marche qui peuplent l'œuvre pasolinien, en dépit de leurs différentes trajectoires, montrent l'espace subtopique comme un lieu perdu ou comme une destination à atteindre. Dans un cas comme dans l'autre, il y a toujours un écart entre l'espace recherché et le vecteur de la quête utopique. À travers ce dernier, s'institue donc un aller-retour entre cet espace autre et l'espace dans lequel fera retour le voyageur. Dans le lien qui se crée entre un lieu d'arrivée, un lieu de départ et une figure du mouvement, nous avons retrouvé une dynamique du récit de Thomas More, devenue ensuite une constante du genre utopique.

Négligée par les détracteurs de l'utopie, la figure du voyageur fournit un ancrage, interne à la représentation, à ces lectures qui affranchissent l'utopie de l'accusation d'être un espace clos, donc réfractaire à la dimension de la transformation et au contact avec l'altérité, en un mot : totalitaire. En effet, lorsque l'on réduit l'utopie à son enceinte protectrice, on ne prend pas en compte que le mouvement et l'élan vers le dépassement de l'identique s'incarnent dans la *cura vagandi* de ce personnage, étranger au monde idéal, sans lequel il n'y aurait pas de représentation utopique. La recherche obsessionnelle de « mondes sous le monde » de Pasolini se prête à la même critique : l'indiscutable fascination qu'il ressent pour des espaces ensevelis sous les sables de l'histoire, comme l'antique Sanaa, et sa dénonciation désespérée de la disparition imminente des dernières subtopies, lui ont souvent valu l'épithète de nostalgique voire de réactionnaire. En réalité, l'utopie pasolinienne, symétriquement au dispositif créé par Thomas More et à la théorie de l'utopie proposée par Walter Benjamin, est double car elle repose sur un pôle anhistorique subtopique et un pôle historique dynamique. De la poésie en frioulan de Pasolini, où l'on rencontrait la figure du *forèst*, « l'étranger », à Giotto-Pasolini dans l'utopie du *Décameron*, en passant par Epifanio et Nunzio dans *Porno-Théo-Kolossal*, l'*eu-topos* est toujours vu à travers les yeux d'une figure errante qui s'inscrit dans une

dynamique d’aller-retour qui fait dialoguer un *hic et nunc* avec une altérité. Bien que l’espace eu-topique se présente, littéralement ou non, comme une cité *intra-muros*, par sa vocation à parler au présent, il est toujours dialogique : il s’adresse à un présent destructeur d’idéautés. La subtopie pasolinienne, objet de prédilection de sa poétique de l’espace, est donc inséparable de sa dimension nomade.

L’histoire d’Epifanio et Nunzio dans *Porno-Théo-Kolossal*, par sa structure elle-même, offre un aperçu de la vision de l’espace utopique pasolinien, toujours fragile, précaire, en mouvement. En effet, ce récit sous forme de traitement – où pour la première fois la *vis utopique* de l’œuvre pasolinien se concrétise en véritables Cités-Utopies – ne se limite pas à mettre en scène une opposition d’idéologies territorialisées, mais il métaphorise la quête même de la société meilleure, guidée par la comète du *principe espérance* blochien, qui conçoit le réel comme un processus inachevé. Les enceintes utopiques sont alors thématiques comme des frontières qui n’existent que pour être dépassées dans une recherche incessante qui finira par faire coïncider l’utopie avec l’espace du voyage, métaphore de la connaissance du monde qui n’est que la découverte de cette utopie ultime qui reste après l’effondrement de tout autre utopie.

Née sous le signe d’Hestia et d’Hermès, l’utopie se révèle alors comme un foyer de tensions, comme une entité intrinsèquement paradoxale, périmètre fermé qui s’inscrit dans l’espace illimité du voyage. Le dispositif utopique, loin de prôner le renfermement dans les territoires connus de l’espace domestique, met en scène le moment transformateur où l’altérité fait irruption dans un autre système de valeurs, les déstabilise, et fait vaciller cette conviction fautive qui impose le *statu quo* comme le meilleur des mondes, ou le seul possible. Pour le dire avec Miguel Abensour :

L’essentiel pour l’utopie n’est pas tant d’imaginer une société heureuse, tendant à la perfection, ou une société de nulle-part, que de se soustraire au réel, à sa massivité, à sa réification, à sa pétrification. L’utopie a d’abord pour fonction de soulever la pesanteur du réel ou ce qui se donne comme tel. Et pour s’y soustraire, l’utopie le déplace, le fait bouger, le fait sortir de ses gonds pour entre-voir au-delà de la chape de plomb de l’ainsi-nommé réel, une altérité, un être autrement¹⁰⁷⁹.

¹⁰⁷⁹ Miguel Abensour, *L’homme est un animal utopique*, op.cit., p. 278.

Cités détruites et cités à reconstruire

Notre va-et-vient entre le *corpus* pasolinien et la tradition utopique nous a amenés à questionner le rapport que cette dernière entretient avec le temps. En effet, si dans l'usage courant, ce terme est associé à la dimension de l'avenir, en réalité les cités utopiques mettent souvent en scène un retour à une existence locale et traditionnelle, ce qui questionne leur caractère futuriste. Si les utopies regardent loin devant, c'est parce qu'elles imaginent un dépassement du présent. Mais ce mouvement ne se fait pas nécessairement au détriment du passé. Bien au contraire, l'utopie, comme le montre le *libellus* de Thomas More, semble plutôt laisser entendre que la seule manière de se projeter dans un avenir meilleur est celle de conserver l'*oikos*, centre fondateur de toute société humaine.

Le lien que les utopies nouent avec le passé, un passé mythique, est à rechercher dans leur noyau édénique. En effet, comme nous l'avons vu, l'utopie est historiquement la rationalisation d'un autre espace imaginaire, le paradis céleste, qui était à son tour une projection en avant du lieu mythique du jardin d'édén. Sa généalogie montre que l'utopie est intimement liée au topos du paradis perdu, dont elle se présente à la fois comme la réponse et la continuation. Dans la tension entre la nostalgie d'une harmonie parfaite désormais brisée et la possibilité d'un nouvel espace-temps, elle projette la question de l'origine dans l'avenir. Ainsi se produit une boucle qui court-circuite le passé et le futur. L'égression, terme que nous avons composé pour désigner le mouvement de sortie de l'enceinte édénique, laisse place à une ad-gression, à savoir un déplacement orienté qui poursuit « une cité qui doit encore être construite¹⁰⁸⁰ ».

En analysant les figures de la marche dans la littérature et le cinéma de Pasolini, elles-mêmes produits imaginaires de sa vie nomade, nous avons constaté que la polarité tracée par la genèse de l'utopie décrit la trajectoire de leurs errances. Œdipe, Médée, le duo Ninetto et Totò, puis Ninetto et Eduardo de Filippo, les membres de la famille de *Théorème*, mais aussi les autoreprésentations de Pasolini comme figure du déplacement au sein de ses propres œuvres, fuient une terre ou sont à la recherche de l'espace qui matérialisera le non-lieu de leur avenir. Exilés, pèlerins ou découvreurs, leurs histoires dessinent autant de parcours qui relient métaphoriquement la « cité détruite » à la cité rêvée du futur, l'édén à une l'utopie à fonder. Lorsque leur parcours n'est pas uniquement une errance, leur quête se révèle une boucle qui les ramène au point de départ. On retrouve là cette tragédie des figures œdippiennes ainsi que le paradoxe de toute utopie, qui cherche dans le futur ce qu'elle a perdu autrefois.

¹⁰⁸⁰ Pier Paolo Pasolini, *La Divine Mimésis*, op.cit., p. 20.

L'idée pasolinienne de révolution s'inscrit dans cette même boucle tragique. Si « seule la Révolution sauve le passé¹⁰⁸¹ », le véritable enjeu de toute subversion du *statu quo* est sa capacité à poser les conditions de survie de l'Ancien dans le monde futur. Si l'Histoire bourgeoise se révèle être une course aveugle qui transperce tout ce qu'elle trouve sur son passage, comme les murs de Sanaa, le geste révolutionnaire par excellence est alors celui de ramener – ne serait-ce que par le pouvoir visionnaire du cinéma – le germe refoulé de l'autrefois dans l'Irréalité de l'Après-Histoire. Dans cette contestation d'une modernité amnésique s'inscrivent les cités *intra-muros* pasoliniennes, dont le Naples imaginaire du *Décameron* est le résultat le plus abouti. Selon le *principe de contre-pied*, qui informe toute représentation utopique, l'espace imaginaire subvertit le présent insatisfaisant. L'*eu-topos* napolitain prend à rebours la fuite folle de la modernité et matérialise un « rêve de palingenèse » qui n'a pas encore intégré le « Jeu de l'Histoire¹⁰⁸² », une histoire destructrice qui avance vers son propre épuisement.

La dialectique entre le présent de l'auteur et le temps anhistorique de la cité *intra-muros* est thématisée dans le *Décameron*. Suspendue entre l'exil de Ciappelletto et l'adgression de Giotto, l'*eu-topie* napolitaine se montre à la fois comme un espace perdu et comme un espace à reconquérir. À l'intérieur de l'enceinte dessinée par les mouvements opposés de ces deux personnages triomphe la force du désir qui, dans l'histoire de l'utopie, est à la fois l'élément perturbateur de l'espace édénique, et l'« ardeur » d'altérité que Dante attribuait à son Ulysse, figure archétypique de *L'Utopie* de More et par là du genre entier. Si d'une part tous les personnages du premier volet de la *Trilogie de la Vie* sont la manifestation d'un désir subversif, radicalement antagoniste à l'Irréalité bourgeoise, d'autre part, le dispositif par récits conducteurs créé par Pasolini donne à voir ce monde choral comme l'objet de la nostalgie de Ciappelletto et la *Wunschbild* de Giotto-Pasolini. Le désir apparaît alors comme la condition d'existence de l'utopie pasolinienne, espace fuyant qui jaillit d'un manque et cherche une compensation, cité *intra-muros*, rêve inépuisable de nomade.

Eu-topie, ou-topie, dystopie

La signification du mot utopie, qui se veut à la fois *eu-topos* et *ou-topos*, inscrit le rêve d'une société meilleure dans l'espace flou des possibles : l'*eu-topie* est un non-

¹⁰⁸¹ Notre traduction. Pier Paolo Pasolini, *La Rabbia*, op.cit., p. 384.

¹⁰⁸² Pier Paolo Pasolini, « I sogni ideologici », *Saggi sulla politica e sulla società*, op.cit., pp. 224-225.

encore-lieu qui peut se matérialiser au cours de l'histoire. Livré à un présent défaillant, le récit utopique produit en effet une vision d'altérité qui ébranle, par sa charge désidéologisante, la conviction qu'il n'y a pas d'alternatives au *statu quo*. Mais le spectre de l'échec du projet d'un monde autre hante de l'intérieur le genre antinomique de l'utopie. Cette part d'ombre qui ronge la quête de l'habitat rêvé, prend forme, notamment au vingt siècle, dans le sous-genre de la dystopie. En son sein, le conflit entre eu-topie et ou-topie assume une nouvelle configuration : l'enceinte utopique, périmètre circulaire d'un précipité d'idéalité, s'ouvre à l'infini et un système de pouvoir inébranlable, totalisant et totalitaire, absorbe l'intégralité de l'espace humain. Si l'espace dystopique est un tout destructeur d'altérité, le nouvel enjeu de l'individu prisonnier de ce système devient celui de chercher une échappatoire, non dans un ailleurs lointain, mais à l'intérieur même de l'étendue totalitaire. La figure du voyageur, pivot de la quête utopique, laisse donc place à un sujet, engrenage de la machine totalitaire, qui cherche sans cesse des failles pour subvertir son ordre ou du moins pour s'y soustraire.

Ce retournement de l'imaginaire utopique qui transforme l'utopie en dystopie, se retrouve également dans l'œuvre de Pasolini qui dessine ainsi une parabole tout au long de laquelle le mythe d'éden finit par se matérialiser comme un enfer sans sortie. En effet, lorsque le système capitaliste et l'idée d'humanité qu'il vend dans tous les coins de la terre lui apparaissent comme un horizon granitique, qui s'empare de plus en plus de l'archipel subtopique, son œuvre touche à un point de non-retour. Si l'ordre dystopique a gagné, sa littérature et son cinéma sont face à une double impossibilité : d'une part, celle de montrer la subtopie comme horizon nécessaire d'un présent amnésique et, de l'autre, de croire à la *cura vagandi* comme condition de possibilité de la découverte d'une véritable altérité. Ainsi, Pasolini renie ces œuvres de son passé qui faisaient de la subtopie leur objet d'élection. La réécriture de la *Meilleure Jeunesse*, l'enfer décrit dans *Pétrole*, cette négation désespérée de la *Trilogie de la Vie* qu'est *Salò*, constituent autant de déclinaisons d'une commune dénonciation de l'utopie comme dystopie. Ainsi, ces personnages vecteurs de la quête utopique ne sont plus désormais que des otages d'un pouvoir qui les asservit à ses propres nécessités et l'anhistoricité subtopique laisse place au temps de l'enfer, épuisement de la marche de l'humanité vers un futur d'émancipation.

La *vis* utopique qui a animé jusqu'à ce moment l'œuvre pasolinien se débat au sein de ces mondes sans issues. Bien que, comme le montre magistralement *Salò*, toute tentative de ces personnages de s'affranchir du pouvoir dystopique se termine par un échec, ces actes de résistance offrent autant de réponses utopiques à la suprématie absolue du système totalitaire. Si l'espace contestataire de la mémoire, si la charge subversive du

désir n'arrivent pas à ébranler l'ordre totalitaire qui le domine d'en haut, ils constituent néanmoins la preuve qu'une « étrangeté » à l'espace infernal est, et sera, toujours possible. Ainsi, avant que le rideau de la mort ne tombe sur les utopies pasoliniennes, ces personnages qui ont perdu la *cura vagandi* des nomades dansent une dernière danse, étrangers au temps de l'enfer.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus littéraire sur l'utopie

La Bible, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

ALIGHIERI Dante, *Le Banquet*, introduction, traduction et notes de Philippe Guibertau, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

ALIGHIERI Dante, *La Divine Comédie*, traduction, préface et notes par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 2010.

ALIGHIERI Dante, *De la monarchie*, introduction et traduction par B. Landry, Paris, Alcan, 1933.

AUGUSTIN (SAINT), *La Cité de Dieu*, Paris, Lucien Jerphagnon (dir.), Paris, Gallimard, 2000.

BOCCACE Giovanni, *Le Décaméron*, traduit de l'italien par Giovanni Clerico, Paris, Gallimard, 2013.

BOCCACCIO Giovanni, *La novella di Ser Cepparello. Decameron, I,1*, Revisione filologica, introduzione e note di Alfonso D'Agostino, Milano, Edizioni universitarie di lettere, economia, diritto, coll. « Biblioteca di filologia e linguistica romanze », 2010.

CAMPANELLA Tommaso, *La Cité du soleil*, traduit de l'italien par Alexandre Zévaès, Paris, Vrin, 1981.

CAMPANELLA Tommaso, *La Città del Sole*, Roma, Newton Compton Editori, 2012.

EURIPIDE, *Médée*, traduit du grec ancien par Myrto Gondicas et Pierre Judet de La Combe, Paris, les Belles lettres, 2012.

HOMÈRE, *L'Odyssée*, traduit du grec ancien par M. Dufour et J. Raison, Paris, Flammarion, 2012.

HUXLEY Aldous, *Le Meilleur des mondes*, traduit par Jules Castier, Paris Pocket, 1994.

MORE Thomas, *L'Utopie*, traduit de l'anglais par Marie Delcourt, Paris, Flammarion, 1987.

MORE Thomas, *L'Utopie*, traduit de l'anglais par André Prévost, Paris, Mame, 1978.

ORWELL George, *1984*, Gallimard, 2017.

SADE Donatien Alphonse François de, *Œuvres complètes*, vol. I, (dir. Michel Delon), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.

SADE Donatien Alphonse François de, *Œuvres complètes*, vol. II, (dir. Michel Delon), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

SADE Donatien Alphonse François de, *Œuvres complètes*, vol. III, (dir. Michel Delon), Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1998.

SADE Donatien Alphonse François de, *Les crimes de l'amour : nouvelles héroïques et tragiques* ; précédées d'une *Idée sur les romans*, Paris, Gallimard, 2014.

SOPHOCLE, *Œdipe Roi* et *Œdipe à Colone*, in *Tragédies complètes*, traduit du grec ancien par Paul Mazon, Paris, Gallimard, 2002.

ZAMIATINE Evgenij, *Nous autres*, traduit du russe par B. Cauvet-Duhamel, Gallimard, 1994.

Textes sur le corpus

ABENSOUR Miguel, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Paris, Sens&Tonka, 2000.

ARIANI Marco, « La folle sapienza di Ulisse », in CAMPAILLA Sergio (dir.), *Inferno : Dante personaggio, Francesca, Farinata, Pier delle Vigne, Ulisse, Ugolino*, Roma, Bulzoni, 2006.

AZZARI Margherita, *Natura e paesaggio nella Divina Commedia*, Firenze, Phasar Edizioni, 2012.

BACZKO Bronislaw, *Lumières de l'utopie*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Critique de la politique Payot », 2001.

BATAILLE Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.

BEAUVOIR Simone de, *Faut-il brûler Sade ?*, Paris, Gallimard, 1955.

BENJAMIN Walter, *Sur le concept d'histoire*, in *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.

BARBERI Squarotti Giorgio, *La fine dell'Idillio da Dante a Marino*, Genova, Il Melangolo, 1978.

BLOCH Ernst, *L'Esprit de l'utopie*, traduit de l'allemand par Anne-Marie Lang et Catherine Piron-Audard, Paris, Gallimard, 1989.

BROWN Norman Oliver, *Le Corps d'amour*, traduit de l'américain par Roger Dadoun, Paris, Denoël, 1968.

CACCIARI Massimo, *L'Arcipelago*, Milano, Adelphi, 1997.

CALVINO Italo, *Les villes invisibles*, traduit de l'italien par Jean Thibaudeau, Paris, Gallimard, 2013.

CHAMBERS Wilson Raymond, *Thomas More*, London, J. Cape, 1962.

- CHIAVACCI LEONARDI Anna Maria, *Commento al Paradiso*, Milano, Mondadori, 1997.
- CIORANESCU Alexandru, *L'Avenir du passé. Utopie et littérature*, Paris, Gallimard, 1972.
- CITATI Pietro, *La pensée chatoyante. Ulysse et l'Odyssée*, Paris, Gallimard, 2004.
- CONETI MODIGNOLA Maria, *Il paese che non c'è e i suoi abitanti*, Scandici, La Nuova Italia Edizione, 1992.
- D'AGOSTINO Alfonso (dir.), Giovanni Boccaccio, *La novella di Ser Cepparello. Decameron, I, I*, Revisione filologica, introduzione e note di Alfonso D'Agostino, Milano, Edizioni universitarie di lettere, economia, diritto, coll. « Biblioteca di filologia e linguistica romanze », 2010.
- DAVID Christophe, « De l'homme utopique à l'homme dystopique : notes sur la question de l'utopie dans l'œuvre de Günther Anders », *Mouvements*, n°45-46, mars 2006. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2006-3-page-133.htm#no11> (Dernière consultation le 03 mars 2016)
- DAUPHINÉ James, *Le Cosmos de Dante*, Paris, Les Belles Lettres, 1984.
- DELON Michel, « Sade dans la Révolution », *Revue française d'Études Américaines*, vol.40, n°1, 1989.
- DELUMEAU Jean, *À la recherche du paradis*, Paris, Fayard, 2010.
- DELUMEAU Jean, *Une histoire du Paradis*, Paris, Fayard, 1997.
- ECO Umberto (dir.), *Histoire de la laideur*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, traductions du latin et du grec par François Rosso, Paris, Flammarion, 2007.
- DI SILVA Maurizio Filippo, *Agostino e il problema del male. Dal Manicheismo alle Confessioni*, sous la direction de Giuseppe Antonio Di Marco, thèse soutenue en 2010.
- FAVRE Pierre, « Sade utopiste. Sexualité, pouvoir et État dans le roman *Aline et Valcour* », *Textes et recherches de la faculté de Droit et des Sciences économiques de Paris*, n° 12, PUF, 1967.
- FORTIN Ernest Leonard, « Dante's Comedy as Utopia », *The Birth of Philosophic Christianity. Studies in Early Christian and Medieval Thought*, New York, Lanham and Boulder, 1996.
- FOUCAULT Michel, « Sade, sergent du sexe » (entretiens avec G. Dupont), *Cinématographe*, n° 16, décembre 1975, pp. 3-5. In *Dits et écrits, 1954-1988*, tome 2, Paris, Gallimard, 1994.
- FREUND Julien, *Utopie et violence*, Paris, Éditions Marcel Rivière, 1978.
- FRYE Northrop, « Varieties of Literary Utopias », *Daedalus*, Vol. 94, n°2, Spring, 1965.
- FRYE Northrop, « Three Meanings of Symbolism », *Symbol and Symbolism*, Yale French Studies, n°9, Yale University Press, 1952.
- GOYARD-FABRE Simone, introduction à MORE Thomas, *L'Utopie*, traduction de Marie Delcourt, Paris, Flammarion, 1987.

HAMEL Jean-François, « Le paradoxe pragmatique de l'utopie. L'agonique de l'énoncé et de l'énonciation chez Platon, More et Zamiatine », *Études littéraires*, vol.31, n°3, 1999.

HELLER Leonid, « Zamjatin : prophète ou témoin ? *Nous autres* et les réalités de son époque », dans *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 22, n° 2-3, Avril-Septembre 1981.

JALLON Hugues, *Sade. Le corps constituant*, Paris, Michalon, coll. « Le bien commun », 1997.

KLOSSOWSKI Pierre, *Sade mon prochain*, Seuil, 2002.

LEDDA Giuseppe (dir.), *La poesia della natura nella Divina Commedia : atti del convegno internazionale di studi, Ravenna, 10 novembre 2007*, Ravenna, Centro dantesco dei frati minori conventuali, 2009.

LETONTURIER Éric, « L'utopie ou le règlement de tous les sens », *Hermès, la revue*, n°74, 2016.

LEW Roland, « Orwell : l'exigence critique et le monde contemporain », *L'Homme et la société*, n° 73-74, 1984.

MARTY Éric, *Pourquoi le XXème siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2011.

MASSERON Alexandre, *La Divine Comédie*, traduction et commentaire, Paris, A. Michel, 1960.

MERCIER Roger (1969), « Sade et le thème des voyages dans *Aline et Valcour*. », *Dix-huitième Siècle*, n°1, 1969.

MOREAU Pierre-François, *Le Récit utopique : droit naturel et roman de l'État*, PUF, 1982.

MORGAN Alison, *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge, Cambridge university press, 1990.

NARDI Bruno, « La tragedia di Ulisse », in *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1990.

NEUMANN Franz, *The Democratic and the Authoritarian State. Essays in Political and Legal Theory*, Glencoe, The Free Press, 1957.

NOËL Bernard, « Le retour de Sade », *Lignes*, n° 14, février 2004.

ORWELL George, « Freedom and Happiness. Review of *We* by Yevgeny Zamyatin », *Tribune*, n°471, 4 janvier 1946.

PADOAN Giorgio, *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, Longo, 1977.

PICOT Jean-Pierre, « L'horizon clôturé, le statut de l'ailleurs spatio-temporel et affectif dans la contre-utopie moderne », *L'Homme et la société*, n° 73-74, 1984.

POLAK Fred, *The Image of the Future*, traduit du néerlandais par Elise Boulding, Leyden, Sythoff, 1961.

POMIAN Krzysztof, « Totalitarisme », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 47, juillet-septembre 1995.

ROUVILLOIS Frédéric, *L'invention du progrès. Aux origines de la pensée totalitaire (1680-1730)*, Paris, Éditions Kimé, 1996.

SASSO Gennaro, *Ulisse e il desiderio. Il canto XXVI dell'Inferno*, Roma, Viella, 2011.

SENSI Claudio, *Isole e viaggi : l'Ulisse di Dante*, Berne, Peter Lang, 2012.

SERIACOPI Massimo, *All'estremo della prudentia : l'Ulisse di Dante*, Roma, Zauli arti grafiche, 1994.

TRAVERSO Enzo, « Le totalitarisme. Histoire et apories d'un concept », *L'Homme et la société*, n° 129, 1998.

WOLFZETTEL Friedrich, *Le Discours du voyageur : pour une histoire littéraire du récit de voyage en France, du Moyen âge au XVIII siècle*, Paris, PUF, 1996.

Corpus pasolinien

Textes en langue originale

PASOLINI Pier Paolo, *L'Academiuta friulana e le sue riviste*, Nico Naldini (dir.), Vicenza, Neri Pozza Editore, 1994.

PASOLINI Pier Paolo, *Caldéron*, in *Teatro*, Walter Siti et Silvia De Laude (dir.), Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 2001.

PASOLINI Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.

PASOLINI Pier Paolo, *Il caos*, Milano, Garzanti, 2015.

PASOLINI Pier Paolo, *Lettere* (1940-1954), Torino, G. Einaudi, coll. « Biblioteca dell'orsa », 1986.

PASOLINI Pier Paolo, *Lettere* (1955-1975), Torino, G. Einaudi, coll. « Biblioteca dell'orsa », 1988.

PASOLINI Pier Paolo, *Narrativa brumosa*, Milano, Il saggiatore, 2013.

PASOLINI Pier Paolo, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1994.

PASOLINI Pier Paolo, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Holliday*, Parma, Guanda, 1992.

PASOLINI Pier Paolo, *Per il cinema*, 2 vol., Walter Siti et Silvia De Laude (dir.), Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 2001.

PASOLINI Pier Paolo, *Le regole di un'illusione*, Laura Betti et Michele Gulinucci (dir.), Roma, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991.

PASOLINI Pier Paolo, *Romanzi e racconti*, 2 vol., Walter Siti et Silvia De Laude (dir.), Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1998.

PASOLINI Pier Paolo, *Saggi sulla politica e sulla società*, Walter Siti et Silvia De Laude (dir.), Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1999

PASOLINI Pier Paolo, *Romanzi e racconti*, 2 vol., Walter Siti et Silvia De Laude (dir.), Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1998.

PASOLINI Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 vol., Walter Siti et Silvia De Laude (dir.), Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1999.

PASOLINI Pier Paolo, *La Trilogia della vita*, Milano, Garzanti, 1995.

PASOLINI Pier Paolo, *Trilogia della vita : le sceneggiature originali di Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore di Mille e una notte*, Milano, Garzanti, 2005.

PASOLINI Pier Paolo, *Tutte le poesie*, 2 vol., , Walter Siti (dir.), Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 2003.

Traductions en français

PASOLINI Pier Paolo, *Correspondance générale (1940-1975)*, traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1991.

PASOLINI Pier Paolo, *Descriptions de descriptions*, traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Rivages, coll. « Rivages poche », 1995.

PASOLINI Pier Paolo, *La Divine Mimesis*, traduit de l'italien par Danièle Sallenave, Paris, Flammarion, 1980.

PASOLINI Pier Paolo, *Écrits corsaires*, traduit de l'italien par Philippe Guilhaon, Paris, Flammarion, coll. « Champs Contre-Champs », 2014.

PASOLINI Pier Paolo, *Écrits sur le cinéma. Petits dialogues avec les films (1957-1974)*, traduit de l'italien par Hervé Joubert-Laurencin, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma », 2000.

PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique. Langue et cinéma*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, coll. « Traces », 1976.

PASOLINI Pier Paolo, *Histoires de la cité de Dieu. Nouvelles et chroniques romaines, 1950-1966*, traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1998.

PASOLINI Pier Paolo, *Lettres luthériennes : petit traité pédagogique*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Seuil, coll. « Solo », 2000.

PASOLINI Pier Paolo, SÉCLIER Philippe, *La longue route de sable*, traduit de l'italien par Anne Bourguignon, Paris, Xavier Barral, 2005.

PASOLINI Pier Paolo, *Médée*, traduit de l'italien et présenté par Christophe Mileschi, Paris, Arléa, 2002.

PASOLINI Pier Paolo, *La nouvelle jeunesse. Poèmes frioulans 1941-1974*, traduit de l'italien par Philippe di Meo, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2003.

PASOLINI Pier Paolo, *Pétrole*, traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1995.

PASOLINI Pier Paolo, *Poèmes de jeunesse et quelques autres*, traduit par Dominique Fernandez et Nathalie Castagne, Paris, Gallimard, 1995.

PASOLINI Pier Paolo, *Poésie en forme de rose*, traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Payot & Rivages, 2015.

PASOLINI Pier Paolo, *Poésies (1943-1970)*, traduit de l'italien par René de Ceccatty, José Guidi, Nathalie Castagne et Jean-Charles Vegliante, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1990.

PASOLINI Pier Paolo, *Poésies (1953-1964)*, traduit de l'italien par José GUIDI, Paris, Gallimard, 1980.

PASOLINI Pier Paolo, *Porno-Théo-Kolossal* suivi de *Le cinéma*, traduit de l'italien par Hervé Joubert-Laurencin, édité par Davide Luglio, Paris, Éditions Mimésis, coll. « Altera », 2016.

PASOLINI Pier Paolo, *Qui je suis*, traduit de l'italien par Jean-Pierre Milelli, Paris, Arléa, coll. « Arléa poche », 1999.

PASOLINI Pier Paolo, *Raconti romani. Nouvelles romaines*, traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio bilingue », 2002.

PASOLINI Pier Paolo, *Les ragazzi*, traduit de l'italien par Claude Henry, Paris, 10-18, 2006.

PASOLINI Pier Paolo, *Saint Paul*, traduit de l'italien par Giovanni Joppolo, Paris, Flammarion, 1980.

PASOLINI Pier Paolo, « Le sentiment de l'histoire », traduit de l'italien par Hervé Joubert-Laurencin, in *Trafic*, n° 73, Printemps 2010.

PASOLINI Pier Paolo, *Théorème*, traduit de l'italien par José Guidi, Paris, Gallimard, 1988.

PASOLINI Pier Paolo, *Une vie violente*, traduit de l'italien par Michel Breitman, Paris, 10-18, 1998.

Corpus cinématographique choisi de Pasolini

PASOLINI Pier Paolo, *Accattone* (1961), 116 min.

PASOLINI Pier Paolo, *Mamma Roma* (1962), 105 min.

PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia* (1963), 53 min.

PASOLINI Pier Paolo, *Sopraluoghi in Palestina per il film Il Vangelo secondo Matteo* (1963), 52 min.

PASOLINI Pier Paolo, *Uccellacci e uccellini* (1966), 86 min.

PASOLINI Pier Paolo, *La Terra vista dalla luna* (1966), 31 min.

PASOLINI Pier Paolo, *Che cosa sono le nuvole ?* (1967), 22 min.

PASOLINI Pier Paolo, *Edipo Re* (1967), 104 min.

PASOLINI Pier Paolo, *Teorema* (1968), 98 min.

PASOLINI Pier Paolo, *Medea* (1969), 118 min.

PASOLINI Pier Paolo, *Appunti per un'Orestide africana* (1970), 63 min.

PASOLINI Pier Paolo, *Il Decameron* (1971), 111 min.

PASOLINI Pier Paolo, *I racconti di Canterbury* (1972), 110 min.

PASOLINI Pier Paolo, *La Forma della città* (1973), 15 min.

PASOLINI Pier Paolo, *Il Fiore delle Mille e una notte* (1974), 129 min.

PASOLINI Pier Paolo, *Le Mura di Sana'a* (1970-1974), 13 et 16 min.

PASOLINI Pier Paolo, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), 116 min.

Entretiens

BERGALA Alain, NARBONI Jean (dir.), « Entretien avec Pasolini, par Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli », *Pasolini cinéaste*, Paris, Éditions de l'Etoile - Cahiers du Cinéma, 1981.

COLOMBO Furio, FERRETTI Giancarlo, *L'ultima intervista di Pasolini*, Roma, Avagliano, 2005.

DUFLOT, *Pier Paolo Pasolini. Entretiens avec Jean Duflot*, Paris, Gutenberg, 2006.

FONTANELLA Luigi, *L'Inédit de New York. Entretien avec Giuseppe Cardillo*, traduit de l'italien par Anne BOURGUIGNON, Paris, Arléa, coll. « Littérature étrangère ».

GULINUCCI Michele (dir.), *Interviste corsare sulla politica e sulla vita (1955-1975)*, Roma, Liberal Atlantide, coll. « Liberalibri », 1995.

STACK Oswald, *Pasolini on Pasolini. Interviews with Oswald Stack*, London, Thames & Hudson, coll. « cinema one », 1969.

Écrits sur Pier Paolo Pasolini

ANNOVI Gian Maria, « Il ragazzo dal fiore in bocca : Pasolini tra vecchia e nuova gioventù », in ANNOVI Gian Maria (dir.), *Fratello selvaggio : Pier Paolo Pasolini tra gioventù e nuova gioventù*, Massa, Transeuropa.

ASOR ROSA Alberto, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, G. Einaudi, 1988

AUBRON Hervé, HOUCKE Anne-Violaine, « Les génies de Pasolini », *Le Magazine Littéraire*, n°551, janvier 2015.

BALLÓ Jordi (dir.), *Pasolini Roma*, Catalogue de l'exposition « Pasolini Roma » présentée à la cinémathèque française – Musée du Cinéma, à Paris, du 16 octobre 2013 au 26 janvier 2014, Paris, Skira-Flammarion, 2014.

BAZZOCHI Marco Antonio, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Mondadori, coll. « Sintesi », 2007.

BENEDETTI Carla, *Pasolini contro Calvino : per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

BERTINI Antonio, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Roma, Bulzoni, coll. « Biblioteca cinematografica e dei mass-media », 1979.

BERTOLUCCI Giuseppe, Livret du *Carnets de Notes pour une Orestie Africaine (Appunti per un'Orestide Africana)*, traduit de l'italien par Nathalie Bouyssès, Cineteca di Bologna, Carlotta films, 2009.

BETTI Laura, *Pasolini. Chronique judiciaire, persécution, exécution*, Paris, Seghers, 1979.

BETTI Laura (dir.), *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, Roma, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, coll. « Quaderni Pier Paolo Pasolini », 1991.

BIANCOFIORE Angela, « Médée de Pier Paolo Pasolini : la vengeance du sacré », Actes du colloque « Réécritures de Médée », textes recueillis par Nadia Setti, Université de Paris 8, Travaux et publications, 2007.

BIANCOFIORE Angela, « Médée de Pier Paolo Pasolini : “mauvaise conduite” de l'Étrangère au sein de la polis », *Italies*, 2007. [En ligne] URL: <http://italies.revues.org/755> (Dernière consultation le 14 octobre 2015)

BIANCOFIORE Angela, *Pasolini. Devenir d'une création*, traduit de l'italien par Jean Duflot, Paris, L'Harmattan, 2012.

BIONDILLO, *Pasolini : il corpo della città*, Milano, Unicopli, 2001.

BOHLER Olivier, « Médée ou la réinvention du montage », in *Pasolini et l'Antiquité. Actes du colloque organisé par l'Institut de l'Image les 19 et 20 avril 1996*, Institut de l'image, Aix-en-Provence, 1998.

CADEL Francesca, *La lingua dei desideri : il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Lecce, Manni, 2002.

CADEL Francesca, « Per un'interpretazione de *La Nuova Gioventù*, di Pier Paolo Pasolini "Tetro entusiasmo" », in CADEL Francesca, *La lingua dei desideri : il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Lecce, Manni, 2002.

FABBRO Elena (dir.), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine, Forum, 2004.

CALVINO Italo, *Les Romans de Pasolini*, in *Pasolini. Séminaire dirigé par Maria Antonietta Macciocchi (10-12 mai 1979)*, Paris, Bernard Grasset, 1980.

CAMINATI Luca, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Milano, Mondadori, coll. « Ricerca », 2007.

CANOVA Gianni, « Prefazione », in Pier Paolo Pasolini, *Trilogia della Vita*, Milano, Garzanti, 1980.

CECCATTY René de, *Pier Paolo Pasolini*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Biographies », 2005.

CECCATTY René de, *Sur Pier Paolo Pasolini*, Monaco, Éditions du Rocher, 2005.

CERAMI Matteo, *La voix de Pasolini* (documentaire), 2005.

CHIARCOSSI Graziella, « Poesie in una lingua inventata di Pier Paolo Pasolini », *Miscellanea di Studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena, Mucchi, 1989.

CHIESI Roberto, « Annotazioni su Pasolini e... La forma della città », *Libero - La rivista del documentario*, I, n°4, Juillet 2006.

CHIESI Roberto, De Firpo Luigi, *Il corpo perduto di Alibech* (documentaire), 2005.

CIGLIANA Simona, « Un corps qui ne peut pas mentir. Mythe, vérité, écriture chez Pasolini », *Rue Descartes*, vol.69, n°3, 2010.

COLOMBO Furio, FERRETTI Giancarlo, Pier Paolo Pasolini, *L'ultima intervista di Pasolini*, traduit de l'italien par Hélène Frappat, Paris, Éditions Allia, 2014.

DE CILIA Nicola, « Bisogna essere assolutamente moderni ? », in *Pasolini e la poesia dialettale*, Giampaolo Borghello, FELICE Angela (dir.), Venezia, Marsilio, 2014.

DE MAURO Tullio et FERRI Francesco (dir.), *Lezioni su Pasolini*, Ascoli Piceno, Sestante, 1997.

DE NARDIS Luigi, *Roma di Belli e di Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1977.

DE SANTI Gualtiero, LENTI Maria, ROSSINI Roberto (dirs.), *Perché Pasolini : ideologia e stile di un intellettuale militante, della Settimana di studio Pasolini, ideologia e stile, 21-28 novembre 1976*, Firenze, Guaraldi, 1978.

DIDI-HUBERMAN Georges, « Pasolini ou la recherche des peuples perdus », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, vol. n°108, 2009.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

EL GHAOUY Lisa (dir.), *Pier Paolo Pasolini : due convegni di studio, Université Stendhal, Grenoble, 23-24 maggio 2007, 3-4 aprile 2008, organizzati dal centro di ricerca CERCIC*, Pisa, F. Serra, coll. « Biblioteca di Studi Pasoliniani », 2009.

FERRETTI Giancarlo, *Pasolini : l'universo orrendo*, Roma, Editori riuniti, 1976.

FIESCHI Jean-André, « Pier Paolo Pasolini : *Edipo Rè* », *Cahiers du cinéma*, n°195, novembre 1967.

FORTINI Franco, *Attraverso Pasolini*, Torino, G. Einaudi, coll. « Einaudi contemporanea », 1993.

FOUCAULT Michel, « Les matins gris de la tolérance », *Le Monde*, n°9998, 23 mars 1977, publié dans FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, III, Paris, Gallimard, 2001.

GALLUZZI Francesco, « Peinture et cinéma chez Pasolini », *Trafic*, n°73, Printemps 2010.

GARDAIR Jean-Michel, *Narciso e il suo doppio : saggi sulla Nuova gioventù di Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1996.

GERARD Fabien S., *Pasolini ou Le Mythe de la barbarie*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Arguments et documents », 1981.

GULINUCCI Michele (dir.), *Interviste corsare sulla politica e sulla vita 1955-1975*, Roma, Liberal Atlantide, coll. « Liberalibri », 1995.

HOUCKE Anne-Violaine, *L'invention de l'antique dans le cinéma italien moderne. La poétique des ruines chez Federico Fellini et Pier Paolo Pasolini*, sous la direction de Laurence Schifano et Jean-Loup Bourget, thèse soutenue en 2012.

HOUCKE Anne-Violaine, « Pasolini et la poétique du déplacement », *Conserveries mémorielles*, n°6, 2009 [En ligne] URL : <http://cm.revues.org/399> (Dernière consultation le 14 octobre 2015)

JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « La Lumière du temps. Trois notes sur quatre textes de Pasolini », *Trafic*, n°73, Printemps 2010.

JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini. Portrait d'un poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Atelier », 1995.

JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « Portraits : Pasolini et Freud, ou les chevilles qui enflent », in Alain DHÔTE (dir.), *Cinéma et psychanalyse*, CinémAction., Courbevoie, Corlet-Télérama, n°50, 1998.

JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Salò ou les 120 journées de Sodome de Pier Paolo Pasolini*, Chatou, Éditions de la transparence, coll. « Cinéphilie », 2012.

MACCIOCCHI Maria Antonietta (dir.), *Pasolini*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1980.

MAGRELLI Enrico (dir.), *Con Pier Paolo Pasolini*, Roma, Bulzoni, coll. « Quaderni di filmcritica », 1977.

MANCINI Michèle et PERRELLA Giuseppe, *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*, Roma, Theorema, 1981.

METTEL Paolo Andrea, « Atmosfera di esuberanza », in *Rivista del Cinematografo*, n°5, Roma, mai 1971.

MICCICHÈ Lino, *Cinema italiano : gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio, 1995.

MICCICHE Lino, *Pasolini nella città del cinema*, Venezia, Marsilio, coll. « Cinema Saggi », 1999.

MINARDI Enrico, *La Conception de la langue poétique chez Pasolini. Les Œuvres critiques et dialectales de jeunesse (1940-1948)*, sous la direction de François Livi, Université Paris IV-La Sorbonne, thèse soutenue en 2002 [En ligne] URL : http://www.pasolini.net/00_tesiminardi_index.htm (Dernière consultation : le 18 octobre 2016)

MURRI Serafino, *Pier Paolo Pasolini. Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Torino, Lindau, 2001.

NALDINI Nico, *Pasolini, biographie*, traduit par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, coll. « NRF Biographies », 1991.

NAZE Alain, *Temps, récit et transmission chez W. Benjamin et P.P. Pasolini. Walter Benjamin et l'histoire des vaincus*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2011.

NIGDELIAN-FABRE Valérie, *Pétrole de Pasolini : le poème du retour*, Lyon, ENS, coll. « Signes », 2011.

NOVELLO Neil, « L'alterità come replica dell'identità. La *Divina Mimesis* di Pier Paolo Pasolini », *Griselda. Portale di letteratura on-line*, Tema n°2, 2002. [En ligne] URL : <http://www.griseldaonline.it/temi/1-altro/la-divina-mimesis-pier-paolo-pasolini-novello.html> (Dernière consultation le 17 novembre 2014)

PATRIARCA Emanuela, *Totò nel cinema di poesia di Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Firenze Atheneum, 2006.

PASQUALE Voza, « Dalla “meglio” alla “nuova gioventù”: dall'eden friulano alla “crisi cosmica” », in BORGHELLO Giampaolo, *Pasolini e la poesia dialettale*, FELICE Angela (dir.), Venezia, Marsilio, 2014.

PISCHEDDA Bruno, *La grande sera del mondo : romanzi apocalittici nell'Italia del benessere*, Torino, N. Aragno, coll. « Zapping », 2004.

RINALDI Rinaldo, *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, 1982.

- RIZZOLATI Piera, *Il percorso friulano di P.P.Pasolini*, in *Pasolini tra friulano e romanesco*. Atti del convegno. Centro studi Giuseppe Gioacchino Belli. Roma 15 dicembre 1995, Roma, Editore Colombo, 1995.
- SANTATO Guido, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Vicenza, Neri Pozza, 1980.
- SAVOCA Guiseppe (dir.), *Contributi per Pasolini*, Firenze, L.S. Olschki, 2002.
- SCHÉRER René, « L'Enfer de l'hédonisme », *Multitudes*, vol.18, n°4, 2004.
- SCHÉRER René, PASSERONE Giorgio, *Passages pasoliniens*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Lettres et civilisations italiennes », 2006.
- SEBASTIANI Alberto, « Intervista a Pupi Avati. Genesi di una sceneggiatura », in *Palazzo San Vitale*, n°5, gennaio-febbraio 2001.
- SEBASTIANI Alberto, « Per le sceneggiature di Salò », in *Palazzo San Vitale*, n°5, gennaio-febbraio 2001.
- SICILIANO Enzo, *Pasolini. Une vie*, traduit de l'italien par Jacques Joly et Emmanuelle Genevois, Paris, Editions de la Différence, coll. « Essais », 1984.
- SITI Walter, « L'opera rimasta sola », in PASOLINI Pier Paolo, *Tutte le poesie*, vol.II, , Walter Siti (dir.), Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 2003.
- SPILA Piero, *Pier Paolo Pasolini*, Saint-Denis sur Sarthon, Editions de Grenelle, coll. « Les grands cinéastes de notre temps » 2005.
- TEODONIO Marcello (dir.), *Pasolini tra friulano e romanesco*, Roma, Colombo, 1997.
- TRENTO Giovanna, *Pasolini e l'Africa, l'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Milano, Mimesis, 2010.
- TOSI Piero, « Interviste : a colloquio con Piero Tosi », in Laura CECCARELLI, Marina CIPRIANI et Mario MILITELLO (dirs.), *Medea di Pasolini. Cronache del tempo e ricordi dei protagonisti*, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, coll. « Quaderni della Biblioteca Luigi Chiarini », 2006.
- VIGHI Fabio, « Pasolini con Adorno. Fascismo rivisitato », *Italian Studies*, n°56-1, 2001.
- VOSLION Amaury, *Salò d'hier à aujourd'hui* (documentaire), 2002.
- ZIGAINA Giuseppe, *Pasolini et la mort*, traduit de l'italien par Marie-George Gervasoni, Paris, Ramsay, coll. « Ramsay cinéma », 1990.

Théorie de l'espace et de l'utopie

- ABENSOUR Miguel, *Utopiques I. Le Procès des maîtres rêveurs*, Paris, Sens&Tonka, 2013.

- ABENSOUR Miguel, *Utopiques II. L'Homme est un animal politique*, Paris, Sens&Tonka, 2013.
- ADORNO Theodor W., BENJAMIN Walter, *Correspondances 1928-1940*, Paris, Gallimard, 2006.
- ADORNO Theodor W., *Prismes. Critique de la culture et de la société*, traduit de l'allemand par Geneviève Rochlitz et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003.
- ANDERS Günther, *De la bombe. Et de notre aveuglement face à l'apocalypse*, traduit par Patrick Charbonneau, Eguilles, Titanic, 1995.
- ANTONIOLI Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- AUGÉ Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- BALDACCONI Bruna, DI LUCCHIO Perangela (dirs.), *Dell'apocalissi. Antropologia e psicopatologia in Ernesto de Martino*, Guida Editori, 2005.
- BALIBAR Françoise, Lombardo Patrizia, Roger Philippe (dir.), « Penser la catastrophe », *Critique*, n°783-784, Paris, Éditions de Minuit, août-septembre 2012
- BARON Christine, *La littérature et son autre. Utopie littéraire et ironie dans les œuvres de Borges, Calvino et Queneau*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- BASILE Gianni Maniscalco, SUVIN Darko, *Nuovissime mappe dell'inferno : distopia oggi*, Roma, Monolite, 2004.
- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1997.
- BENJAMIN Walter, SCHOLEM Gershom, *Théologie et utopie. Correspondance 1933-1940*, traduit de l'allemand par Didier Renault et Pierre Rusch, Éditions de l'Éclat, 2010.
- BLOCH Ernst, *Le Principe espérance*, traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, 1991.
- BORNET Philippe et al. (dir.), *La fin du monde. Analyses plurielles d'un motif religieux, scientifique et culturel*, Genève, Labor et fides, 2012.
- BOULLANT François, *Michel Foucault penseur de l'espace*, 2003.[En ligne] ; URL : <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/Macherey20022003/Boullant.html> (Dernière consultation le 17 novembre 2016)
- BOWMAN Franck Paul, *Utopie, imagination, espérance : Northrop Frye, Ernst Bloch, Judith Schlangier*, *Littérature*, n°21, 1976. pp. 10-19. [En ligne], URL : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1976_num_21_1_2032 (Dernière consultation 12 avril 2014)

- BRAGA Corin, *Du paradis perdu à l'antiutopie aux XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.
- BRAGA Corin, *Le Paradis interdit au Moyen Âge*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- BRAGA Corin, « Utopie, eutopie, dystopie et anti-utopie », *Metabasis*, n°2, septembre 2006. [En ligne] ; URL : http://www.metabasis.it/articoli/2/2_braga.pdf (Dernière consultation le 13 août 2016)
- BROC Numa, *La géographie de la Renaissance : 1420-1620*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1980.
- CAPDEVILA Nestor, *Le Concept d'idéologie*, Paris, PUF, 2004.
- CASARI Mario, « Il viaggio a settentrione », in Giovanna Carbonario, Mirella Cassarino, Eliana Creazzo, Gaetano Lalomia (dirs), *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio nelle letterature romanze e orientali, V colloquio internazionale, VII convegno della società italiana di filologia romanza, Catania-Ragusa, 24-27 settembre 2003*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.
- CIORAN Emil, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1995.
- CIUCCI Giorgio, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino, G. Einaudi, 1989.
- COLLINS John J., *The Apocalyptic Imagination: An Introduction to Jewish Apocalyptic Literature*. New York, Crossroad, 1984.
- CURTIUS Ernst Robert, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956.
- DELEUZE Gilles, « Post-scriptum sur la société de contrôle », *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- DELUMEAU Jean, *À la recherche du paradis*, Paris, Fayard, 2010.
- DELUMEAU Jean, *Le Paradis*, Paris, éditions de la Martinière, 2001.
- DE MARTINO Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, G. Einaudi, 1977.
- DUFOUR Dany-Robert, *La cité perverse : libéralisme et pornographie*, Paris, Gallimard, 2012.
- FOUCAULT Michel, *Le Corps utopique suivi de Les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles éd. Lignes, 2009.
- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », *Dits et Écrits*, IV, Daniel Defert et François Ewald (dir.), Paris, Gallimard, 2001.
- GINZBURG Carlo, *Nulle île n'est une île. Quatre regards sur la littérature anglaise*, Lagrasse, Verdier, 2005.

- GREIMAS Julien, « Pour une sémiotique topologique », in *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976.
- GREVEN-BORDE Hélène, *Formes du roman utopique en Grande-Bretagne (1918-1970). Dialogue du rationnel et de l'irrationnel*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- GROS Frédéric, « Foucault et la “société punitive” », *Pouvoirs*, n°135, Seuil, avril 2010.
- GUYOT Alain, *Analogie et récit de voyage. Voir, mesurer, interpréter le monde*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- HARTOG François, *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 2001.
- LÖWY Michael, « Le “Principe espérance” d'Ernst Bloch face au “Principe responsabilité” » [En ligne] URL : https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/203/files/2013/01/LOWY_Bloch.Jonas_.pdf
- LÖWY Michael, « Theodor W. Adorno, ou le pessimisme de la raison », in *La Revue Internationale des Livres et des Idées*, n°14, novembre 2009, [En ligne] URL : <http://www.revuedeslivres.net/articles.php?idArt=479>
- MACHEREY Pierre, *De l'utopie !*, Le Havre, De l'incidence Éditeur, 2001.
- MANNHEIM Karl, *Idéologie et utopie*, traduit par Jean-Luc Evard, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2006.
- MARCUSE Herbert, *La fin de l'utopie*, Traduit de l'allemand par Liliane Roskopf et Luc Weibel, Paris, Seuil, 1967.
- MARIN Louis, *Utopiques. Jeux d'espaces*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.
- MARTOUZET Denis, LAFFONT Georges-Henry, « Tati, théoricien de l'urbain et Hulot, habitant. Le cinéma comme critique des théories urbaines et urbanistiques », *L'Espace géographique*, vol.39, février 2010.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.
- MESNARD Philippe, « Y a-t-il encore une perspective pour l'homme ? », *Communications*, Mesnard Philippe (dir.), n°85, 2009.
- MORAVIA Alberto, *Un'idea dell'India*, Bologna, Bompiani, 2007.
- MORSON Gary Saul, *The Boundaries of Genre : Dostoevsky's « Diary of a Writer » and the Traditions of Literary Utopia*, Austin, The University of Texas Press, 1981.
- MUMFORD Lewis, *The Story of Utopias. Ideal Commonwealths and Social Myths*, New York, The Viking Press, 1962.
- PERRIER Florent, *Topeaugraphies de l'utopie. Esquisses sur l'art, l'utopie et la politique*, Paris, Payot&Rivages, coll. « Critique de la politique », 2015.
- PICOT Jean-Pierre, « L'horizon clôturé, le statut de l'ailleurs - Spatio-temporel et affectif

dans la contre-utopie moderne », *L'Homme et la société*, n°73-74, 1984. [En ligne] URL : http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1984_num_73_1_2164 (Dernière consultation le 17 novembre 2014)

REVEL Judith, *Foucault, une pensée du discontinu*, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « les Mille et une nuits », 2010.

RICŒUR, Paul, *L'idéologie et l'utopie. Deux expressions de l'imaginaire social*, « Autres temps. Les cahiers du christianisme social », n°2, 1984.

RIOT-SARCEY Michèle, BOUCHET Thomas, PICON Antoine, *Dictionnaire des utopies*, Paris, Larousse, 2002.

RIOT-SARCEY Michèle, *L'utopie en questions*, Presses universitaires de Vincennes, coll. « La Philosophie hors de soi », 2001.

ROUSSEAU Marie-Claude (dir.), *Apocalypse, imaginaire et création artistique*, Centre interdisciplinaire de recherches en histoire, lettres et langues, *Présence des arts*, Angers, les Éditions de l'UCO, 2004.

BUYER Raymond, *L'utopie et les utopies*, Saint-Pierre-de-Salerne, G. Montfort, 1988.

RUPPERT Peter, *Reader in a Strange Land. The Activity of Reading Literary Utopias*, Athens (Georgia), London, The University of Georgia Press, 1986.

SABOT Philippe. « Langage, société, corps. Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault », *Materiali foucaultiani*, mf/materialifoucaultiani, 2012. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00746742>

SCHÉRER, René, *Pari sur l'impossible. Études fouriéristes*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989.

SCHÉRER, René, *Utopies nomades*, Dijon, les Presses du réel, 2009.

SCHOLEM Gershom, *Le Messianisme juif. Essais sur la spiritualité du judaïsme*, traduit de l'allemand par Bernard Dupuy, Paris, Calmann-Lévy, 1974.

SERVIER Jean, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1991.

TROUSSON Raymond, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1979.

VALLAT Colette, *Rome et ses borgate (1960-1980)*, Rome, École française de Rome Palais Farnese, 1995.

VILLANI Luciano, *Le Borgate del fascismo: Storia urbana, politica e sociale della periferia romana*, [En ligne]. Milano, Ledizioni, 2012 (Dernière consultation le 8 juillet 2015). URL : <http://books.openedition.org/ledizioni/104>.

WESTPHAL Bertrand, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

WOLFZETTEL Friedrich, *Le Discours du voyageur. Le récit de voyage en France, du Moyen Âge au XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1996.

WUNENBURGER Jean-Jacques, *L'Utopie ou la crise de l'imaginaire*, Paris, Delarge, « Encyclopédie universitaire », 1979.

Ouvrages généraux

Politique, anthropologie, histoire, psychanalyse

ADORNO Theodor W., HORKHEIMER Max, *La dialectique de la raison*, traduit par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.

AGAMBEN Giorgio, *Enfance et histoire*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1978.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Rivages », 2008.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2007.

ARENDT Hannah, *Le système totalitaire. Les origines du totalitarisme*, traduit de l'anglais par Jean-Loup Bourget, Robert Davreu, Patrick Lévy, Paris, Seuil, 2005.

BAUMAN Zygmunt, *Le Présent liquide : peurs sociales et obsession sécuritaire*, traduit de l'anglais par Laurent Bury, Paris, Seuil, 2007.

BIDET Jacques, *Foucault avec Marx*, La Fabrique, 2014.

BOORSTIN Daniel, *Les Découvreurs*, Paris, Seghers, 1986.

CABANTOUS Alain, *Histoire de la nuit (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Fayard, 2009.

CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990.

ELIADE Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1990.

FREUD Sigmund, « Sur les transformations des pulsions particulièrement dans l'érotisme anal », traduit de l'allemand par Édouard Pichon et Henri Hoesli, *Revue Française de Psychanalyse*, Tome II, n° 4, Éd. Doin et Cie, 1928.

FREUD Sigmund, « La dénégation », *Résultats, idées, problèmes (1921-1938)*, Paris, PUF, 1985.

- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1994.
- GINZBURG Carlo, « Montrer et citer. La vérité de l'histoire », *Le Débat*, vol. 56, n°4, 1989.
- GRAMSCI Antonio, *Gramsci dans le texte (1916-1935)*, traduit de l'Italien par Jean Bramant, Gilbert Moget, Armand Monjo et François Ricci (dir.), Paris, Éditions sociales, 1975.
- GRAMSCI Antonio, *Cahiers de prison*, traduit par Monique Aymard et Françoise Bouillot, Paris, Gallimard, 1996.
- GRAMSCI Antonio, *Quaderni del carcere*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2007.
- KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- KRISTEVA Julia, *Soleil noir: dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989.
- LACAN Jacques, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, PUF, 1949.
- LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1997.
- LEGRAND Stéphane, *Foucault et la norme*, Paris, PUF, 2007.
- LÉNINE Vladimir, « Les tâches immédiates du pouvoir des Soviets », traduit du russe par Albert Baraquin, Emile Bottigelli, Georges Cognot et alii, in *Œuvres*, tome 27, Paris, éditions du progrès, 1971.
- MACCIOCCHI Maria-Antonietta (dir.), *Éléments pour une analyse du fascisme*, Séminaire Paris VIII-Vincennes, 1974-1975, tome 2, Paris, Union générale d'éditions, 1976.
- MARCUSE Herbert, *Eros et civilisation : contribution à Freud*, traduit de l'anglais par Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- MARCUSE Herbert, *L'homme unidimensionnel*, traduit de l'anglais par Monique Wittig et par l'auteur, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968.
- MARCUSE Herbert, « Love mystified. A critique of Norman O. Brown », *Commentary*, n°42.1, Février 1967.
- MARX Karl, « Besoin, luxe et division du travail », *Les Manuscrits économique-philosophiques de 1844*, Paris, Vrin, 2007.
- MOUTOT Gilles, *Essai sur Adorno*, Paris, Payot&Rivages, coll. « Critique de la politique », 2010.
- PALMIER Jean-Michel, « Un matérialisme problématique », *Lignes*, n°11, février 2003.
- PUECH Henri-Charles (dir.), *Histoire des religions*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », volume I, 1972.

REICH Wilhelm, *Psychologie de masse du fascisme*, traduit par Pierre Kamnitzer, Paris, Payot&Rivages, 2001.

SARTRE Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996.

SCHAFF Adam, *Structuralisme et marxisme*, Paris, Anthropos, 1974.

TODOROV Tzvetan, *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris, Seuil, 1991.

VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Éditions La Découverte, 1996.

Esthétique (littérature et cinéma)

ADUINI Stefano, DAMIANI Matteo, *Dizionario di retorica* [En ligne] URL: http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20101029-arduini_dicionario_retorica_2010.pdf (Dernière consultation le 12 août 2016)

ASTRUC Alexandre, *Du stylo à la caméra et... de la caméra au stylo*, Paris, l'Archipel, 1992

ASTRUC Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : le caméra-stylo », *L'Écran français*, n°134, mars 1948.

AUERBACH Erich, *Figura*, Paris, Belin, 1993.

AUMONT Jacques, *Cinéma et mise en scène*, Paris, A. Colin, 2006.

BELLOUR Raymond, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, Paris, POL, 2012.

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1993.

BOURGET Jean-Loup et NACACHE Jacqueline (dirs.), *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2012.

CAMPAN Véronique, *Réfléchir la projection*, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

CLEDER Jean, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012.

CHAUVEL Bertrand, «Retraduire Sophocle», *Entretiens, Agôn*, 2010. [En ligne] URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1257> (Dernière consultation le 12 septembre 2016)

DEL CORNO Dario, *I narcisi di Colono. Drammarurgia del mito nella tragedia greca*, Milano, Cortina, 1998.

FLINN Margaret et JEANNELLE Jean-Louis (dirs.), « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *LHT*, n°2, 2006. [En ligne]

URL: <http://www.fabula.org/lht/sommaire189.html> (Dernière consultation le 17 novembre 2015)

GARNIER Xavier, ZOBBERMAN Pierre (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006.

GARDIES André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1993.

GERVAIS Bertrand, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, 1990.

GERVAIS Bertrand, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire. Tomes I et II*, Montréal, Le Quartanier, 2007.

GROSSMAN Evelyne, *La défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Édition de Minuit, 2004.

HUYGHE Pierre-Damien, *Le Cinéma avant après*, Le Havre, De l'incidence éditeur, 2012.

JOST François, *L'oeil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987.

LACQUE-LABARTHE Philippe, *Heidegger. La politique du poème*, Paris, Galilée, 2002.

LELAIDIER Jean et MURCIA Claude (dirs.), *Littérature et cinéma*, La Licorne, n°26, Poitiers, 2005. [En ligne] URL : <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/sommaire.php?id=371> (Dernière consultation le 30 novembre 2015)

LEUTRAT Jean-Louis (dir.), *Cinéma & Littérature. Le grand jeu 1 et 2*, Le Havre, De l'incidence éditeur, 2010 et 2011.

MANZO Elena (dir.), *Edicole sacre. Percorsi napoletani tra architetture effimere*, Napoli, Clean Edizioni, 2007.

METZ Christian, « Le cinéma : langue ou langage ? », *Communications*, vol.4, n°1, 1964.

METZ Christian, *Essais sur la signification*, Paris, Klincksieck, 2003.

MEYER Paul, *Étude sur les manuscrits du roman d'Alexandre*, Romania, vol. 11, n°42, 1882.

PASQUALI Giorgio, *Le università e la cultura* (1941), *Pagine stravaganti*, vol.II, Firenze, Sansoni, 1968.

PROVITERA Gino, RANISIO Gianfranca, GILIBERTI Enrico, *Lo Spazio Sacro. Per un'analisi della religione popolare napoletana*, Napoli, Guida, 1978 ; Maria Rosaria Costa, *Le edicole sacre di Napoli*, Roma, Ed. Newton e Compton, 2002.

RANCIÈRE Jacques, *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011.

RICOEUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

RIFFATERRE Michael, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, n°3, 1969. [En ligne] URL :

http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1969_num_3_1_5433. (Dernière consultation le 14 août 2016)

SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995.

SCHEFER Jean-Louis, *Images mobiles*, Paris, POL, 1999.

VANOYE Francis, *L'adaptation littéraire au cinéma : formes, usages, problèmes*, Paris, Armand Colin, 2011.

VANOYE Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989.

WUNENBURGER Jean-Jacques, *Philosophie des images*, Paris, PUF, 1997.

Œuvres littéraires, picturales et cinématographiques citées

ALBEROLA Jean-Michel, *La sortie est à l'intérieur*, 2005.

APOLLON DE RHODES, *L'expédition des Argonautes ou La conquête de la Toison d'or*, traduit du grec par J. J. A. Caussin, Clermont-Ferrand, Éd. Paleo, 2008.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Flammarion, 2014.

COLOMB Christophe, Pierre Martyr Anghiera, Amerigo Vespucci, *Le Nouveau Monde*, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

MALLARMÉ Stéphane, « Avant-dire », in Ghil René, *Traité du verbe*, Paris, Typographies expressives, 2012.

LEOPARDI Giacomo, *Operette morali*, Napoli, Guida ed., 1986.

LEOPARDI Giacomo, *Petites œuvres morales*, traduit par Joël Gayraud, Paris, Allia, 2007.

LEVI Carlo, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, G. Einaudi, 1993.

MONTAIGNE Michel de, *Les Essais*, Paris, PUF, 1965.

MUSIL Robert, *L'Homme sans qualité*, Seuil, 1956.

OVIDIO, *Metamorfosi*, Milan, Mondadori, coll. « Fondazione Lorenzo Valla », 2007.

POUSSIN Nicolas, *Et in Arcadia ego*, 1638-1640.

RIPA Cesare, *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences. Tirée des recherches et des figures de César Ripa, dessinées et gravées par Jacques de Bie et moralisées par J. Baudoin*, imprimé J. Villery, Paris, 1667.

ZAMPA Luigi, *L'onorevole Angelina* (« L'Honorable Angelina »), 1947.

Résumé. Le lieu où vivre. Subtopie, utopie, dystopie dans la littérature et le cinéma de Pier Paolo Pasolini

Il faut attendre le dernier projet cinématographique inachevé de Pier Paolo Pasolini, *Porno-Théo-Kolossal*, pour trouver dans son œuvre des systèmes spatiaux circonscrits présentés comme utopies. Pourtant, il est possible d'apercevoir dans sa littérature et dans son cinéma non seulement des thèmes, des personnages et des espaces de l'utopie (le topos de l'éden et de l'habitat rêvé, l'enfer et le paradis de Dante et de Giotto, des figures de la marche et du voyage, les motifs eschatologiques), mais également un processus dialectique qui se répète sans cesse et qui marque tout aussi bien l'histoire de l'utopie : l'évocation de l'éden bascule vers la représentation d'un paradis métaphorique, qui prend la forme d'une véritable utopie, avant que cette dernière ne se renverse en son contraire dystopique. Les nombreux motifs utopiques dans l'œuvre pasolinien ne sont donc pas de simples récurrences thématiques : ils donnent à voir une matrice de son univers, déchiré entre le fantasme inconsolable du paradis perdu et l'aspiration irréfrenable vers le Pays Idéal, que la propagation du modèle néocapitaliste éloigne de plus en plus de l'horizon du réel. Il est alors possible de relire la littérature et le cinéma de Pasolini à travers le prisme de l'utopie, comprise en même temps comme tradition littéraire et comme « pensée qui reçoit » cette tradition (ce qu'Alexandre Cioranescu a appelé l'« utopisme »). De sa poésie frioulane à *Salò* en passant par l'utopie du *Décameron*, sa poétique de l'espace révèle un regard qui transforme constamment les lieux en symboles, et les symboles en lieux, faisant jaillir dans son œuvre un archipel de cités utopiques et dystopiques.

Mots-clefs : subtopie, utopie, dystopie, espace, voyage, hétérotopie, éden, enfer, paradis, Pasolini, cinéma, littérature

The place to live. Subtopia, utopia, dystopian in Pier Paolo Pasolini's literature and cinema

Pasolini's last unfinished film project, *Porno-Teo-Kolossal*, presents a series of closed spatial systems that work as utopias. But before that, it is possible to perceive in his literature and cinema, not only subjects, characters and spaces that refer to utopia (such as the Garden of Eden and its perfect environment, the representation of hell in Dante and Giotto's medieval artwork, characters embodying the art of walking or who are on a long journey, or eschatological component), but also a dialectical process which keeps repeating itself and which has influenced the history of utopia as well: the evocation of Eden switches to the representation of a metaphorical heaven, which takes the form of a real utopia, and soon even becomes its opposite : a dystopia. The numerous utopian patterns that can be found in Pasolini's work are not only a leitmotif: they give shape to his artistic universe, torn between the inconsolable fantasy of the lost paradise and the inexorable will to reach the ideal land, destroyed little by little by the neocapitalistic world. Therefore, it is possible to look at Pasolini's art through the prism of utopia, seen at the same time as a literary tradition and as "a train of thought that derives from" this tradition (as Alexandre Cioranescu puts it when talking about "utopism"). From his friulian poems to *Salò*, as in his utopia depicted in *The Decameron*, Pasolini's poetics of space reveal a constant transformation of places into symbols, and symbols into places, creating an archipelago of utopian and dystopian cities.

Keywords : subtopia, utopia, dystopia, space, journey, heterotopia, eden, hell, paradise, Pasolini, cinema, literature