

(Re) construire Pasolini : pour une analyse esthétique et politique de l'œuvre de Pasolini.

« *La vie consiste avant toute chose dans l'exercice imperturbable de la raison ; sûrement pas dans les partis pris, encore moins dans le parti pris de la vie, qui est pure 'indifférentialisme'. Mieux vaut être ennemi du peuple qu'ennemi de la réalité* », Pier Paolo Pasolini, *La jeunesse malheureuse in Lettres Luthériennes-Petit traité pédagogique.*

Pasolini hier, Pasolini aujourd'hui

Hier - Pasolini, l'humaniste et sa revitalisation de la pensée classique. Pasolini est principalement connu en tant qu'intellectuel engagé, penseur universaliste et critique de son époque. Pour lui, la réalité est une totalité (la politique, l'écologie, les rapports socioéconomiques, la poésie, le cinéma etc. se lisent comme un tout, un organisme)¹- et cette réalité organique a un sens qu'il faut comprendre, analyser, déchiffrer : en ce sens, il élabore sa propre critique² de la vie politique, culturelle et socioéconomique de son époque. C'est d'ailleurs le rôle bien spécifique que Pasolini attribue à l'intellectuel dans son célèbre article *Le roman des massacres* à propos de la série d'attentats que l'Italie traverse dans les années soixante-dix dites *de la tension* dont il dit connaître les dynamiques : « je sais parce que je suis un intellectuel, un écrivain qui s'efforce de suivre tout ce qui se passe, de connaître tout ce que l'on écrit à ce propos, d'imaginer tout ce que l'on ne sait pas ou que l'on tait ; qui met en relation des faits même éloignés, qui rassemble les morceaux désorganisés et fragmentaires de toute une situation politique cohérente et qui rétablit la logique là où semble régner l'arbitraire, la folie et le mystère »³. Il apparaît clairement à la lumière de cette citation la volonté du cinéaste d'unifier et de tisser des liens de causes à effets, rationnels entre toutes ces parties disparates et apparemment déconnectées, afin de transformer le multiple chaotique du réel empirique et social en une totalité organique cohérente

¹ Il s'agit d'une conception très nettement contre la spécialisation de notre époque qui prône la division capitaliste du travail et produit des « spécialistes » sans aucune vision d'ensemble de la réalité.

² Rappelons que l'étymologie du mot « critique » signifie examen, passer au crible, utiliser l'esprit comme tamis pour filtrer, analyser, organiser les éléments éparses et chaotiques de la réalité brute.

³ Pier Paolo Pasolini, *Le roman des massacres, 14 novembre 1974, Ecrits corsaires*, édition Flammarion Paris 1976, p. 133.

et compréhensible, à laquelle il est enfin possible d'attribuer un jugement de valeur d'ordre politique. Pasolini est donc une véritable « force du passé »⁴, héritier de la pensée humaniste tel un homme du XIX^e siècle, puisqu'il exhibe un large panorama d'intérêts presque encyclopédiques qui vont de la politique à l'art, de la littérature à la linguistique, jusqu'au théâtre et au cinéma. Il s'agit d'un savoir actif et qui se concrétise constamment dans l'effort de penser pour comprendre la réalité contemporaine. Pasolini est l'intellectuel du moment historique qu'il traverse : le divorce, l'avortement, la corruption politique, la critique de cinéma, la critique littéraire (et la liste est loin d'être exhaustive) sont autant de sujets dont il s'empare avec la même passion critique à chaque fois. C'est donc un humaniste qui actualise constamment sa pensée classique. En tant que cinéaste, il se rend compte très vite qu'avec la naissance de l'industrie culturelle le rôle de l'intellectuel critique et formateur des consciences disparaît rapidement : l'hégémonie culturelle n'est plus réservée au travail des intellectuels, ni médiée par la politique, mais gérée par le Capital, qui produit non seulement des marchandises et des rapports sociaux aliénés, mais aussi des représentations idéologiques vouées à consolider le pouvoir capitaliste. En tant qu'intellectuel marxiste, il identifie et détecte les conflits sociaux effacés par l'idéologie libérale (incarquée par le parti politique au pouvoir, conservateur et catholique - la Democrazia Cristiana), à travers une critique des images mystifiées et illusives (proposées par le cinéma commercial) que la société capitaliste produit dans la conscience du peuple comme dans celles des intellectuels. Sa position d'intellectuel engagé humaniste à vocation encyclopédique et universaliste est alors sa réponse à la logique aliénante de la spécialisation (héritée de la logique de la division du travail) qui est la solution adoptée par la société bourgeoise afin de désactiver toute efficacité de la critique intellectuelle. Confronté à une époque moderne, les années du boom économique de l'après-guerre européen, qui transforment radicalement le paysage social et culturel dans lequel il s'était formé (et qui reflétait encore largement la tradition humaniste dans laquelle il se reconnaissait), Pasolini décide d'affronter directement la modernité capitaliste sur son terrain, c'est-à-dire son médium principal, celui où les contradictions du système capitaliste émergent avec le plus d'intensité : le cinéma. À partir d'une culture forgée par la littérature grecque, la musique allemande et la peinture italienne, il crée un cinéma résolument moderniste dans son style, traversé par de fortes tensions internes, capables de dialectiser, donc de critiquer et de contaminer l'ancien et le nouveau, le haut et le bas, le mythique avec

⁴ « Je suis une force du Passé. / Mon amour ne réside que dans la tradition. / Je viens des ruines, des églises, / des retables, des villages, / abandonnés dans les Apennins ou les Préalpes/ où ont vécu mes frères. (...) Monstrueux, celui qui est né/ des entrailles d'une morte. / Et moi, fœtus adulte, je rôde/ plus moderne que tout moderne/ pour trouver des frères qui ne sont plus », P.P. Pasolini, *Poésies mondaines*, 10 juin 1962, in *Poésie en forme de rose*, Préface de Renée Ceccatty, édition Rivages poches, Paris, 2015, page 75.

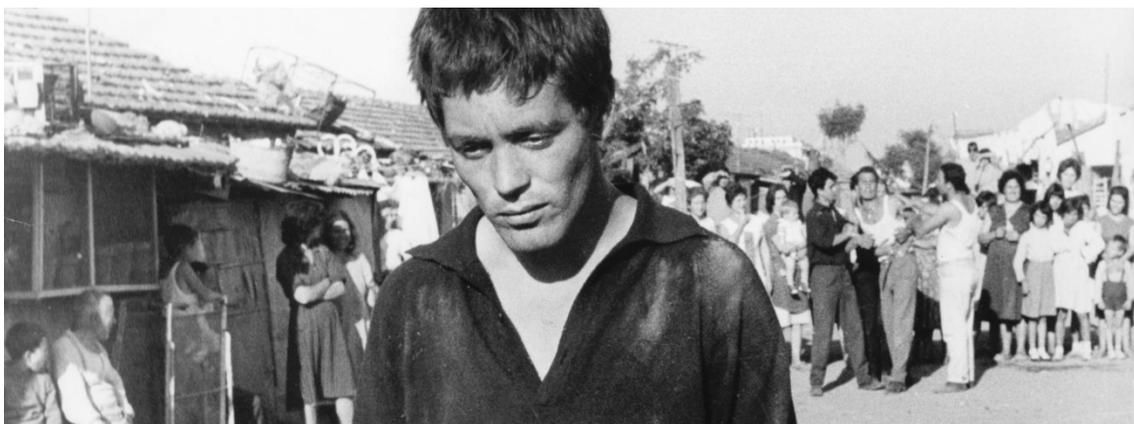
l'historique. On peut notamment citer l'utilisation de la musique sacrée Bach/Vivaldi pour les *borgate* misérables et poussiéreuses romaines, le système de raccords bruts et non cohérents avec la subjective indirecte libre (le dernier plan de *Mamma Roma*), l'image cinématographique travaillée en aplats comme en peinture (*Médée*), un montage qui ne suit pas la syntaxe de la continuité logique et le système classique des raccords. En ce sens, son cinéma s'inscrit dans l'esthétique de la modernité cinématographique mais il se présente en même temps comme une opération totalement personnelle, proposant un langage expressif fondé sur les principes de discontinuité, du conflit et de la dissonance entre l'image et son, entre la durée et le montage (comme le cinéma des nouvelles vagues). Mais il propose aussi une iconographie radicalement originale, qui puise son imaginaire dans sa culture d'origine, celle paysanne maternelle, proposant une vision profondément sacrée de la réalité et selon un rapport hiérophanique au monde. Son écriture filmique se manifeste donc, du point de vue visuel comme stylistique comme une barrière protectrice (à l'instar des murs qui protègent la ville de Sana'a qu'il filmera dans *Les Murs de Sana'a* en 1973) qu'il oppose contre la progression de la maladie cancérigène qui affecte les images et les sons produits par le néo-capitalisme.

Aujourd'hui - sur l'opération de dépolitisation de son œuvre.

L'œuvre de Pier Paolo Pasolini n'a jamais été tant étudiée qu'aujourd'hui. A cent ans de sa naissance, le poète est, comme on se plaît à le dire, *notre contemporain*. Pourtant, ses prises de positions sont régulièrement décontextualisées, pire déshistorisées. Objet « pop » fétiche à la mode, son héritage aujourd'hui peut poser question tant le contenu de son œuvre est déformé, mis en rapport avec des faits actuels, avec parfois une veine contre-révolutionnaire non cachée. Or, n'est-ce pas toucher l'irrationnel que de demander à une œuvre de pouvoir éclairer prophétiquement les troubles de nos sociétés actuelles ? « *Tu ne pourras être mieux que ton temps, ton temps, tu le seras au mieux* », dit le célèbre aphorisme hégélien, et il nous semble qu'il faut en prendre la juste mesure concernant Pasolini. En effet, Pasolini a sans aucun doute incarné le meilleur de son temps, son esprit vif rationnel, sa culture, sa production tout entière : il aura incarné ce qui se faisait de mieux dans l'Italie des années 50 aux années 70. Et c'est justement en vertu de cette capacité d'incarner au mieux son temps historique dans la restitution d'une œuvre, qu'il faut aujourd'hui « sauver » Pasolini de cette volonté de le faire à tout prix *notre* contemporain. Car en l'arrachant à son contexte historique, on lui ôte du même coup toute sa potentialité politique. Alors, que nous laisse donc Pasolini aujourd'hui ? C'est sans doute dans la vitalité et la force de son engagement en tant qu'intellectuel humaniste qu'il faut chercher un

héritage qui peut encore nous toucher aujourd'hui. Or, au contraire, l'intérêt des exégètes et spécialistes pour l'œuvre du poète est presque complètement absorbé aujourd'hui par la démarche postmoderne qui déconstruit l'œuvre, l'analyse à travers le prisme de théories (différentialistes) contraires et anachroniques par rapport à l'engagement connu et revendiqué de l'auteur. Ainsi son œuvre est constamment morcelée, certains aspects y sont mis en avant, on s'intéresse ici à la question de la survivance, là à la question du geste, de la sexualité, de la différence : autant de fragmentations de l'œuvre qui ne peuvent rendre compte de sa puissance politique. Toutes ces prises de positions tournées vers des enjeux locaux, déterminés, spécialisés, qui par leur conception segmentée de l'œuvre, lui ôtent toute la dimension organique de l'engagement pasolinien, sa capacité d'analyser la totalité du moment historique étudié, et qui défigurent son travail marxiste (bien qu'hétérodoxe) dans une pensée de la spécificité, des luttes marginales, *sociétales* dirions-nous aujourd'hui. Encore trop souvent, son œuvre est analysée avec ces lentilles théoriques qui sont en conflit ouvert avec les engagements pasoliniens. C'est pour ces raisons que ce texte propose une lecture interne à la pensée de Pasolini (qui puise dans son patrimoine culturel et théorique, principalement celui de l'humanisme et du marxisme) et qui réfute donc l'approche postmoderne dominante aujourd'hui, afin de lui restituer sa force et sa vitalité politique.

1) *Accattone* (1960) - La résistance et la fausse conscience du sous-prolétariat



Dans l'Italie du bien-être consumériste lié au boom des années 1960, les *borgate* des périphéries romaines semblent exclues de cette transformation radicale, marginalisées par le développement économique. Les quartiers comme le *Pigneto* par exemple, sont d'une extrême misère et profondément dégradés : ils sont l'autre visage en négatif de la capitale, la Rome opulente et riche, celle de la croissance économique et de *La Dolce Vita* di Fellini, qui est

d'ailleurs tourné à la même période qu'*Accattone* en 1960. Entre les deux représentations de Rome, la fellinienne et la pasolinienne, il y a un écart infranchissable : chez Fellini, la transformation radicale de la société italienne due au boom est restituée par des excès spectaculaires (scènes avec la vedette américaine), la frénésie nihiliste des protagonistes (issus du milieu bourgeois), une euphorie irrationnelle (la scène du faux miracle) qui attestent la déchéance des mœurs et des valeurs chrétiennes dans le contexte d'une plus générale américanisation culturelle du pays. Tandis que chez Pasolini, cette transformation radicale de la société italienne ne semble pas avoir contaminé les *borgate*, qui demeurent misérables, poussiéreuses, lieux de vie des proxénètes sans morale exploitant les conditions miséreuses des femmes et des enfants. Le film provoque d'ailleurs des réactions très violentes dans la société de l'époque car c'est la première fois que ces personnages vils, sans morale apparaissent comme les personnages principaux d'un film. Avec ce film, Pasolini choque la morale dominante de l'époque, mais non pas à la façon de Fellini, qui critique la décadence morale de la société à travers l'exhibition moraliste de ses vices et ses fantasmes sexuels (ce qui lui permet d'obtenir à la fois le succès critique et auprès du public). Pasolini dérange son public car il représente une sous-culture (d'ailleurs invisible au grand public) fondée sur l'instinct, surement vile et animalesque, immorale, mais ne l'exhibe pas sous une forme spectaculaire (sa mise en scène est austère et antinaturaliste). En outre, il ne la condamne pas d'un point de vue moraliste comme le fait Fellini. Le personnage d'Accattone est un traître et un lâche, mais le metteur en scène ne juge pas ses actes ou ceux de ses compagnons. Au contraire, sa mise en scène, malgré le travail de distanciation moderniste (et donc de limitation du processus d'identification) invite les spectateurs à partager les vicissitudes du protagoniste, et même à ressentir pour lui de la sympathie, de la compassion pour ces vies gâchées par la misère et l'ignorance. En effet, sous l'effet de la caméra pasolinienne, ces personnages des *borgate* apparaissent presque innocents. L'utilisation répétée de la musique de Bach par exemple participe à faire émerger Accattone, le profane, comme une figure sacrée. Les scènes de la vie quotidienne renforcent également ce sentiment de compassion : elles sont nombreuses et mélangent elles-aussi les registres hauts et bas : les couples prosaïque/sacré ou encore tragédie/rire se contaminent sans cesse.

Dans son premier film Pasolini représente ainsi la *borgata*, cette périphérie romaine où vivent les sous prolétaires (littéralement hors de la marche de l'histoire), comme l'expression métaphorique de la première préhistoire, qu'il oppose à la préhistoire du capitalisme bourgeois (comme l'avaient indiqué déjà Marx et Engels). Ses trois premiers films, *Accattone* (1960), *Manna Roma* (1962) et *La ricotta* (1963) mettent en scène ces exclus de l'histoire, qui ne sont

pas encore contaminés par l'avancée du néo-capitalisme et demeurent dans un état primitif, avant l'histoire.

Les *accattone* (les misérables du sous-prolétariat urbain) ne sont considérés ni par la théorie marxiste (qui les voit comme des ennemis de la classe prolétaire), ni par la société libérale (qui les considère comme les déchets inévitables mais intolérables du développement de la modernité). Ce sont des figures prémodernes, avec une forte dimension tragique. Ce sont des êtres qui n'ont pas de reconnaissance, puisqu'ils constituent une classe qui n'existe pas : ils n'ont pas de conscience de soi, donc ils n'existent pas en tant que communauté, mais seulement en tant qu'atomes isolés. La séquence où Accattone rêve d'être mort est à ce sujet exemplaire : vers la fin du film, Accattone participe à ses funérailles mais il ne peut pas rentrer au cimetière (il suit le cercueil funèbre mais on lui interdit d'assister à son propre enterrement). Il décide alors d'escalader le mur d'enceinte, où se trouve le croquemort en train de creuser sa tombe. Mais celui-ci creuse dans une partie à l'ombre et Accattone doit insister deux fois afin d'obtenir une place au soleil pour son tombeau. Le bref dialogue avec le croquemort s'ouvre et se termine avec un panoramique vertical, avec le chant des oiseaux comme seul accompagnement sonore. Cette scène fortement poétique, grâce à la raréfaction extrêmement stylisée du langage filmique permet de valoriser la force tragique du moment, véritable allégorie du manque de reconnaissance ontologique de ce personnage, qui peut enfin « prétendre » à une sorte de dignité (l'accès à la lumière) seulement après son existence. D'ailleurs, ce besoin de reconnaissance se trouve partout dans le film, comme lorsqu'il dit à son fils « *Bon sang ! Est-ce possible que tu ne me reconnaises jamais ?* », avant de lui voler sa chaîne en or.

Pasolini, marxiste, réalise donc un film qui reconnaît la valeur du sous-prolétariat en tant que force et obstacle imperméable au développement spectaculaire néo-capitaliste. Le personnage d'Accattone est l'expression d'une résistance irrationnelle, donc sans conscience de classe, qui s'oppose instinctivement à la progression destructive du néo-capitalisme.

2) La *Fleur de papier* (1968) : la nouvelle jeunesse et la mutation anthropologique



En 1975, Pasolini fait ce dur constat du génocide anthropologique entrepris par la montée du néo-capitalisme : « *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 précisément d'un de ces génocides culturels qui avaient précédé les génocides physiques de 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 ses habitants avaient été déportés et 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 Accatone, je ne pourrai plus le faire. Je ne trouverai plus un seul jeune qui soit semblable dans « son corps », même vaguement, aux jeunes qui se sont représentés eux-mêmes dans Accatone. Je ne trouverais plus un seul jeune sachant dire, avec cette voix-là, ces répliques-là. Non seulement, il n'aurait pas l'esprit et la mentalité lui permettant de les dire : il ne les comprendrait même pas »⁵.

Ainsi, avec le court-métrage *La fleur de papier* (*La sequenza del fiore di carta*, 1968), Pasolini dresse ce terrible bilan : désormais les sous-prolétaires ont disparu, et même la Rome archaïque, pure et pauvre est contaminée par l'avancée du libéralisme, qui a déjà complètement métamorphosé la jeunesse romaine. « Il n'y a pas d'innocence du désir et surtout pas d'innocence de la consommation. On consomme bien une production, en l'occurrence extorquée. Une production faite d'épaisseur historique, une nature travaillée depuis des millénaires, un Etat forgé par la République et les luttes de classes »⁶. Le néocapitalisme a inventé l'innocence en créant l'amnésie générale, la monopolisation totale de la sensibilité. Il fait croire à un ailleurs du procès de production, qui serait avant l'Histoire, lointain et anhistorique. C'est ce que le philosophe et sociologue français Michel Clouscard appelle « l'idéologie de l'antépédicat », soit la théorie selon laquelle le procès de production serait ainsi une substance en soi, avant tout discours, déjà là à l'origine et immuable avant d'être contaminée par l'Histoire et les rapports de production. Pasolini, avec ce court métrage, replace le procès de production dans l'Histoire des hommes, comme sa mauvaise conscience, toujours là : les images de massacres et de bombardements en noir et blanc sont l'inconscient de la production des peuples dont la force de travail est extorquée pour que le nonchalant Ninetto puisse flâner dans les rues de Rome.

Ce film, petit mais décisif dans sa production, reprend la parabole de la dernière chance que Dieu propose au peuple d'Israël, et par là-même à l'humanité, pour la repentance, dans une perspective eschatologique. Dans l'épisode biblique, l'homme a trop désobéi aux

⁵ P.P.Pasolini, « Mon Accatone à la télévision après le génocide », in *Lettres Luthériennes*, Op.Cit., pp.182-183.

⁶ Aymeric Monville, *Le néocapitalisme selon Michel Clouscard*, éditions Delga, Paris 2011, page 30.

commandements apportés par le Christ et n'est plus en mesure de produire de fruits à cause de ses fautes. Dans l'épisode pasolinien, Ninetto Davoli incarne l'innocent Riccetto qui déambule dans l'une des rues principales de Rome, sans souci ni préoccupation historique majeure : pourtant son innocence est coupable. Puisque la voix de Dieu en personne (tour à tour féminine/masculine, jeune et vieille) s'adresse à lui pour lui intimer l'ordre d'abandonner son innocence oisive et inébranlable car, lui scande-t-elle, « l'innocence est culpabilité ! ». Ninetto, jeune flâneur nonchalant entièrement conquis à *Hédoné* (c'est-à-dire littéralement « *esprit du plaisir* » dans les divinités allégoriques de la Grèce antique) ne se rend nullement compte de la tragédie anthropologique que Rome, l'Italie, l'humanité entière est en train de vivre, il ne voit pas la catastrophe se produire autour et en lui.

Pourtant, « *le consumérisme est une forme absolument neuve, révolutionnaire du capitalisme, parce qu'il porte en lui des éléments nouveaux qui le révolutionnent : la production de biens superflus à une énorme échelle et donc la découverte de la fonction hédoniste. La découverte de la fonction hédoniste fait que ce nouveau capitalisme, cette nouvelle configuration sociale (...) ne veut plus avoir de pauvres, mais veut des personnes aisées qui puissent consommer, elle veut avoir de bons consommateurs plutôt que de bons citoyens. Cela a transformé anthropologiquement les Italiens. Pourquoi les Italiens plus que d'autres ? (...) Parce que l'Italie n'a eu ni une unification par la monarchie, ni une unification par la réforme luthérienne, ni par la révolution bourgeoise, ni par la première révolution industrielle ; elle n'a eu aucune de ces révolutions unificatrices, uniformisantes. Donc, l'Italie pour la première fois est unifiée par le consumérisme. De là étant donné que le nouveau pouvoir n'est autre que le nouveau type d'économie et qu'il faut bien avoir à l'esprit que l'axiome premier et fondamental de l'économie politique, à savoir celui qui produit ne produit pas des marchandises mais des rapports sociaux, c'est à dire de l'humanité ; vu aussi que le mode de production est totalement neuf, les marchandises produites sont donc totalement neuves et est totalement neuf le type d'humanité qui en résulte* »⁷. Dans la vision divine incarné par la voix universelle, se manifestant non sans ironie par le réseau électrique des câbles du tramway, la vitalité insouciant de Riccetto se réduit à une simple danse ridicule et sans fondement, caractéristique par excellence de l'idéologie hédoniste, c'est-à-dire le twist (l'émergence de la pop musique et sa diffusion massive au détriment des véritables musiques populaires : celles émanant du peuple) que Riccetto pratique au beau milieu de la route avec sa disproportionnée fleur en papier (qui traduit la facticité de cette vitalité, il s'agit d'une véritable imposture qui crée l'illusion d'un bien-être,

⁷ P.P. Pasolini, *La langue vulgaire - Volgar'eloquio*, Éditions La lenteur, Paris 2013, p. 33.

l'illusion d'une véritable fleur, mais la fleur de papier n'est qu'un pur simulacre (une forme sans fond), et si elle atteint des proportions énormes - à l'instar de l'idéologie hédoniste du néocapitalisme - elle n'est en réalité qu'une vitalité morte, figée : un pur ersatz de vitalité. Un succédané donc de la gaité de celui comme Riccetto ne sait pas et ne veut pas comprendre l'histoire, plus encore : la manifestation, presque obscène, d'une joie de vivre qui ne fait qu'augmenter la douleur de ceux qui sont victime de l'histoire (celle des vainqueurs, celle du Palais en termes pasoliniens), de l'injustice et de l'horreur. Désormais personne, nous dit Pasolini, n'a plus le droit d'être innocent, surtout pas Riccetto dont les restes de vitalité sont entièrement dédiés à satisfaire l'idéologie hédoniste : consommer.

Georges Didi Huberman a récemment proposé une analyse bien différente de la nôtre, visant à dépolitiser le discours du film. Ainsi, il explique : « *L'élément « sacré » aux yeux de Pasolini, se concentre tout entier dans le corps, le sourire, la grâce, la joie fondamentale de Ninetto. Il ne marche pas, il danse⁸. Il ne vaque pas à ses occupations, il rie à la gorge déployée du monde qui s'ouvre autour de lui. Il n'utilise pas la rue comme un axe de transport d'un point à l'autre de la ville, mais comme un outil de sa dérive et de son beau désœuvrement de ragazzo : comme un champ de rencontres possibles, un lieu d'attachement avec la population qui l'entoure, ouvriers de la voirie ou jeune fille avec qui il échangera quelques petits baisers gratuits. »⁹*

Pourtant, Pasolini décrit très explicitement les nouveaux rapports entre ceux qui travaillent et ceux qui jouissent du travail des autres, et le rapport entre Ninetto et les ouvriers de la voirie n'est certainement pas de l'ordre d'une poétique de la déambulation, ou de la rencontre. Au contraire, il y a une distance absolue entre ces deux personnages - Ninetto l'hédoniste - et les ouvriers : d'ailleurs la séquence met en exergue la nette incompréhension de Riccetto l'indolent pour ce qu'est *le travail*. En effet, Pasolini insiste avec redondance sur ce point : Riccetto rencontre quatre fois (pour un film d'une durée totale de dix minutes environ, marquant bien l'insistance du cinéaste sur ce rapport) des ouvriers cantonniers qui travaillent aux ajustements souterrains de la *Via Nazionale* à Rome. La première fois, et il s'agit là de l'ouverture du film, Riccetto s'arrête de sa flânerie pour leur demander du feu et demandent aux ouvriers de la voirie à quoi servent tous les trous qu'ils font. Ils lui répondent presque stoïquement « à survivre ». Un peu plus loin, il rencontre de nouveau un ouvrier de la voirie et lui dit en l'interpellant :

⁸ Rappelons que c'est exactement la définition que donne Orson Welles/Pasolini à propos de Fellini dans *La Ricotta*. Le contresens est ici flagrant : tandis que le réalisateur Welles/Pasolini s'acharne à une analyse minutieuse des mutations anthropologiques de la société, Fellini, lui danse.

⁹ George Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants- L'œil de l'histoire, 4*, Les éditions de Minituit, Paris 2012, page 193.

« *tu es aussi vieux et tu continues à travailler ???!!!* », l'ouvrier médusé lui répond qu'il travaille pour manger. Puis, il monte dans une voiture et questionne le conducteur : « *vous travaillez ?* », ce dernier lui répond « *oui, j'ai femme et enfants* ». Riccetto dans une attitude presque irréelle lui dit alors : « *ah moi, ces trucs-là, je n'y comprends rien !* ». Enfin, la dernière rencontre pousse encore plus loin l'analyse : au balayeur âgé de la *via Nazionale* que Riccetto retrouve après un laps de temps, il lui assène : « *je croyais que vous étiez mort !* » Il y a donc, au fur et à mesure que Riccetto rencontre ces travailleurs une interrogation, puis une incompréhension et pour finir une négation du statut du travailleur. A la marche flâneuse, cette « *danse* » (comme l'appelle Didi Huberman) de Riccetto, Pasolini fait correspondre comme en écho négatif, l'effacement des forces productives des travailleurs. Car en réalité pour que Riccetto jouisse pleinement de l'extorsion de la force productive des ouvriers de la voirie, il faut qu'ils deviennent invisibles, qu'ils s'effacent. On pourrait d'ailleurs pousser plus loin ce rapport de dualité entre les deux classes : l'hédoniste Ninetto serait Narcisse - figure mythique du miroir et de l'auto-contemplation, faisant du lèche vitrine, à la fois figure de l'amour de la beauté de son image et figure de la consommation auxquelles correspond en négatif dans la mythologie grecque son frère Vulcain - figure du feu et de l'effort, de la lourdeur et de la saleté du travail, du monde souterrain. D'ailleurs pour continuer la métaphore, les ouvriers de la voirie, ces *damnés de la terre*, ne sortent-ils pas littéralement de sous-terre, de l'enfer ? Vulcain est la figure de la production par excellence. On retrouve clairement ici ce rapport dialectique caractérisé par les frères ennemis Narcisse/Vulcain : Ninetto/Narcisse est léger, son corps est gracieux, léger, il est cette nouvelle jeunesse hédoniste qui n'existe *que grâce* à la force de travail de l'ouvrier de la voirie. Les ouvriers eux, sont sales, leur corps est lourd, usé, relayé dans le monde souterrain de la rue. Narcisse et Vulcain forment donc la dualité de la conscience, de l'anthropologie, de la phénoménologie de l'Occident : « c'est sur cette dualité que se développe le dysfonctionnement du procès de consommation et du procès de production. Et c'est ce dysfonctionnement que l'éthique de la praxis doit énoncer et résoudre. »¹⁰

Pasolini nous montre ici très clairement la consommation (Ninetto) et la production (les ouvriers de la voirie) qui sont les deux pôles contradictoires de la naissante économie politique du libéralisme post 68 : le frivole et le sérieux pour reprendre des catégories clouscardiennes. D'ailleurs, Narcisse et Vulcain constituent la dualité de la conscience sur laquelle se construit le

¹⁰ Michel Clouscard, *Refondation progressiste - Face à la contre-révolution libérale*, Préface de Marie-Antoine Rieu, éditions L'Harmattan, Paris 2003, p. 98.

dysfonctionnement du procès de consommation et du procès de production. Michel Clouscard indique : « *le couple Narcisse-Vulcain exprime l'origine de l'inconscient de classe. C'est la dualité du plaire et du faire, de la séduction et du travail, du frivole et du sérieux* »¹¹. En réalité, Narcisse ne peut exister sans Vulcain, mais le néocapitalisme doit tout faire pour que Vulcain disparaisse pour que Narcisse puisse jouir en toute innocence, voire ignorance de la production, et oublier l'extorsion des forces productives d'un autre¹².

Nous sommes bien loin de la sympathique et apolitique (donc réactionnaire) analyse qui prend comme modèle théorique la danse nietzschéenne décrite par G. Didi-Huberman. Certes, Pasolini met en valeur le corps de Ninetto, mais pour mieux mettre en évidence deux catégories distinctes de corps : celui de Ninetto/ Narcisse pour qui le corps est l'outil de séduction, à l'opposé de celui des ouvriers/ Vulcain pour qui le corps est l'outil de travail. Si Ninetto est effectivement bien un danseur, oisif et léger comme un papillon, c'est justement parce qu'il porte en lui une esthétisation surdimensionnée de son égo, il ne produit rien. Ninetto, l'indolent, ne comprend d'ailleurs pas pour quoi les ouvriers travaillent. Cette incompréhension ou cette non-communication se produit à trois reprises et va de façon crescendo creusant la faille entre ceux qui travaillent (le réel nécessaire) et ceux qui flânent (l'irréalité superficielle de la consommation). L'analyse dialectique proposée par le film est pourtant très évidente : pour que Ricetto flâne et consomme, il faut que d'autres travaillent. Il s'agit là de la relation (cachée par la pensée libérale) de cause à effet que Pasolini nous dévoile.

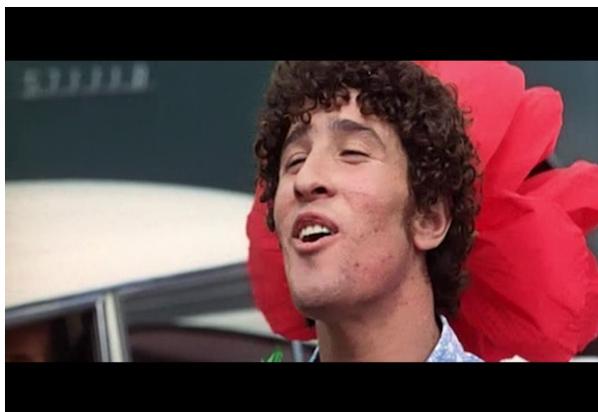
Les images du film possèdent aussi un fort impact signifiant : à la déambulation de Ninetto, répondent par une sorte d'écho, des images atroces de la guerre du Vietnam. Le recours aux surimpressions met bien en évidence la scission, l'écart irréductible existant entre cette nouvelle jeunesse oisive, forte des acquis consentis par le pouvoir, et les travailleurs ou les victimes de l'histoire. D'une part, Ricetto ne comprend pas les travailleurs de la voirie comme si chacun parlait une langue inconnue de l'autre. De l'autre, les images d'actualité de guerre, de bombardements, de massacres massifs viennent « tacher » littéralement la « joyeuse » promenade de Ricetto. Plus encore, ces images de la réalité en noir et blanc, s'infiltrant dans les images en couleurs de la fiction de la promenade oisive du personnage, incarnent par le travail plastique de la surimpression *le négatif de l'histoire néocapitaliste*. Ainsi à l'abondance de « l'innocente » consommation de l'Hédonê correspond la lutte violente, historique et réelle des opprimés du Tiers monde pour se libérer du pouvoir colonisateur et répressif des pays

¹¹ Michel Clouscard, *Op.Cité*, p. 30.

¹² Voir à ce propos-là très belle analyse de Michel Clouscard sur les rapports Narcisse/Vulcain qui sont à la base de notre société libérale libertaire. Michel Clouscard, *Refondation progressiste face à la contre-révolution libérale*, éditions L'Harmattan, Paris 2003.

développés. Il s'agit là des deux faces d'une même médaille : l'une positive en apparence (l'accès massif aux biens de consommation pour quelques privilégiés), l'autre négative historiquement : la paupérisation toujours plus grande des peuples exploités. Alors que le désir submerge l'occident et Ninetto qui en est son représentant dans le film, la paupérisation absolue écrase le tiers monde. Les effets de surimpressions redonnent ainsi une « visibilité historique » à ces oubliés du développement du bien-être. Ces images en noir et blanc viennent ainsi « hanter » notre présent, et nous accuser directement de détourner les yeux face à ce scandale monstrueux : pour que quelques-uns s'enrichissent, les peuple qui luttent sont menacés, exterminés aux quatre coins du monde. Avec ce montage, c'est comme si Pasolini nous traçait une relation directe entre le consumérisme des uns et la misère des autres, une relation qui ne peut pas apparaître à la surface de notre perception quotidienne, mais seulement par une opération intellectuelle dialectique, la seule capable de saisir la substance contradictoire de la société libérale et de la juger critiquement.

Il faut aussi souligner que, par rapport à *Accattone*, dans ce film, même la jeunesse est coupable. Précisément, elle est peut-être encore plus coupable que les autres car c'est la jeunesse qui incarne les principes du nouveau libéralisme libertaire consumériste. Ici, Pasolini analyse très finement ce qui aurait pu être une véritable révolution (progrès social pour tous), mais qui s'est avéré être finalement la prise de pouvoir d'une petite bourgeoisie, qui a davantage à cœur de défendre ses intérêts libéraux-libertaires, qu'une volonté radicale d'émancipation collective. En effet, Mai 68 est pour Pasolini principalement une révolution passive (au sens de Gramsci), et permettra l'éclatement des anciennes valeurs de la haute bourgeoisie (travail, famille, religion) laissant la voie libre aux nouvelles valeurs du libéralisme dont la principale est celle de la consommation illimitée. En ce sens, selon Pasolini Mai 68 n'aurait été qu'une *révolte* des nouvelles élites¹³.



¹³ Pour prolonger cette réflexion, voir notamment Christopher Lash, *La révolte des élites et la trahison de la démocratie*, édition Flammarion champs essais, Paris 2010.

3) Déplacer ce constat et convoquer le passé pour mieux sauver le présent : *Médée* (1970).



Pasolini est un auteur moderniste qui se pense comme un poète archaïque, cherchant à fuir la modernité vers un ailleurs pur et non contaminé par la maladie néolibérale en utilisant les moyens de la modernité (cinéma et télévision) et les formes du modernisme (la distanciation et la

fragmentation caractérisent son style). Le retour à une époque mythique lui permet alors de poursuivre sa poétique de dénonciation de la progression du néocapitalisme, en se déplaçant dans une temporalité encore non contaminée (littéralement hors de l'histoire, dans le temps du mythe). Cependant, ce pas de côté hors de l'histoire, lui sert précisément d'appui pour poursuivre sa critique radicale des transformations de la société italienne des années 1960/1970. Ainsi, on peut à ce propos lire la *Médée* comme la dénonciation humaniste du nihilisme libertaire qui efface le passé historique et mythique. La nouvelle idéologie libérale soustrait aux exploités leur destin commun, le passé (la tradition culturelle) tout comme un avenir collectif dans lesquels s'identifier, en leur proposant un éternel présent, où l'individu atomisé n'a pas d'horizon. Contre la vulgarité du développement généralisé fondé sur le profit et le mécanisme de l'accumulation-destruction de marchandises, Pasolini regarde ailleurs, vers le Tiers-Monde. Il cherche un progrès non libériste, non fondé sur le bien-être purement consumériste, capable de sauvegarder dans une véritable synthèse, donc constamment dynamique, la pensée de l'émancipation marxiste avec la conscience éthique et religieuse. *Médée* est la figuration concrète de l'idée du conflit entre le monde archaïque (en langage pasolinien, le monde d'avant la contamination néocapitaliste) et le monde moderne incarné par Jason (en langage pasolinien, l'Italie des années 70). La séquence de la première rencontre entre *Médée* et Jason est à ce titre exemplaire. Cette rencontre est terrifiante pour *Médée*, à tel point qu'elle s'effondre sur le sol comme foudroyée par un mal inconnu : Jason est une apparition funeste, une illusion presque. Leur rencontre se déroule au temple, l'*omphalos* (le centre) alors que *Médée* a choisi d'y aller seule (contre le rite habituel) pour prier le roi des morts - le soleil. Voici la description qu'en donne Pasolini : « *Jamais Médée n'a prié avec une telle ferveur, presque de la béatitude... Mais tout à coup, comme déchirée, la musique qui accompagne Médée s'interrompt. Un silence*

profond, non naturel, tombe sur toutes choses. Comme arrachée à un rêve, Médée paraît se réveiller brutalement : elle regarde autour d'elle, hésitante, sans comprendre, comme si quelque chose s'était déchiré à l'intérieur d'elle-même et qu'elle en recherchait les signes dans le monde extérieur. (...) Et voici que, dans le silence non naturel, on entend un bruit, un bruit de pas (...). C'est un jeune homme qui s'avance : grand, vigoureux comme un lévrier, brun, l'œil petit, opaque, avide et sensuel, où brille une ironie qu'une noblesse intime, infantile, rend douce. C'est peut-être l'homme dont parlent les romances des servantes... Le légendaire destructeur de la cité, barbare nouveau, venu mettre un terme au monde... Bien sûr : c'est Jason. Lentement il s'avance, sans hâte, jusqu'à arriver sous l'arbre, et il regarde fixement Médée. Son ironie (caressante) semble vouloir la dévêtir, et pas seulement matériellement, en exprimant quelque chose qu'elle ne comprend pas, qui lui échappe, et qui pourtant, est pour elle déterminant... Médée fait le geste de se lever, d'aller à sa rencontre pour lui demander qui il est... Mais l'apparition, comme elle avait paru, disparaît. Une expression de douleur et de profonde déception s'imprime sur le visage de Médée : elle le cherche, veut le suivre... Au lieu de quoi elle tombe, s'écroule au sol d'un bloc, inanimée »¹⁴. Cette séquence contient en puissance toute la tragique confrontation de deux mondes, inconciliables et qui portera à la tragédie du mythe. D'ailleurs, la séquence de la rencontre entre Médée et Jason est construite sur une série de faux-raccords, qui fragmentent l'espace et le lieu du temple sacré. Jason fait irruption, plus encore il est l'irruption, la discontinuité dans le monde organique de Médée. Ce corps éruptif issu des valeurs libérales, Médée ne peut le supporter : il provoque en elle une syncope, une perte de sens irrémédiable.

Pasolini décrit ainsi parfaitement la totalité d'un monde avec la cohésion entre Médée - son peuple et le monde -, la participation à ce monde avec les différents rituels. À la fois, le sacrifice humain filmé tel un documentaire, les rites d'initiation avec « les mouvements d'approche » du lieu sacré, confirment la participation totale et entière de Médée à son monde : son être, ses actes avant la rencontre/contamination avec Jason opèrent toujours existentiellement, au niveau de la réalité. Jason apparaît lui au contraire, seul, déconnecté de toute réalité : une pure apparition presque irréelle. Et c'est bien là deux conceptions opposées de la vie : la réalité est vécue par Médée comme une totalité, une unité entre les hommes et la nature, les vivants et les morts ; bref, il y a une véritable homologation organique entre l'Homme et l'univers. Il s'agit là *d'une homologation positive car est participative au monde et à la réalité*. Elle est à opposer vigoureusement à celle produite par le néo-capitalisme que l'on pourrait

¹⁴ P.P. Pasolini, *Visions de la Médée- 43 Colchide (différents endroits) Extérieur. Jour. In Médée*, éditions Arléa, Paris 2002, pp. 53-55.

qualifier de négative car elle ne permet pas une action sur le monde puisqu'elle plonge les êtres humains dans un monde irréel, celui factice et illusoire du néo-capitalisme. Pour Médée et son peuple, le *sacré et les rites archaïques sont source de réalité* par excellence, soit une *energeia* aristotélicienne c'est à dire ce qui est capable de s'actualiser, de se rendre effectif : grâce à un mouvement de déploiement, source de vie et de fécondité : la séquence du sacrifice en est un exemple saisissant.



4) *Salò ou les 120 jours de Sodome* (1975), l'univers de la consommation : « Tout est permis, mais rien n'est possible »



Salò ou les 120 jours de Sodome sort en 1975 et est sans doute le film qui dépeint minutieusement sous forme de métaphore filmique le stade ultime de ce néo-capitalisme, que nous pourrions résumer avec l'expression de Michel Clouscard : « *Tout est permis*

mais rien n'est possible »¹⁵. Tout est permis car le néo-capitalisme a défini une conduite (permissive) dans le cadre strict autorisé par le consumérisme (bien être hédoniste, fausse

¹⁵ Ce « slogan » clouscardien caractérise bien le concept théorisé par l'auteur de « libéral-libertaire ». « Il conjugue libéralisme économique et libertarisme sociétal, tous deux fonctionnant en étroit rapport, tous deux représentant la même face d'une pièce. *Tout est permis, mais rien n'est possible* propose, à partir des principaux concepts de Michel Clouscard, de décrire les processus qui ont mené à l'émergence de ce système, d'en décrypter les enjeux idéologiques et d'aborder les conséquences sociales, culturelles et économiques : émergence historique du néolibéralisme ; consumérisme, rites de consommation, rôle et la place des « marchés de la séduction » dans l'économie et disparition de la figure du travailleur de la scène médiatique », voir notamment « *Tout est permis, mais rien n'est possible. Documentaire sur la pensée de Michel Clouscard* », réalisé par Ossian Gani et Fabien Trémeau, 2011.

tolérance et indulgence, fausse émancipation sexuelle) aux dépens d'une véritable émancipation sociale en faveur de l'intérêt général (rien n'est possible : répression de la véritable émancipation sociale et de toute transformation qui affecte l'ordre libéral). Ainsi, ce nouveau Pouvoir promeut l'ouverture, la mobilité, le ludisme généralisé et l'adaptabilité permanente sous couvert de l'habit de la rébellion et de l'émancipation pour « jouir sans entraves ». Cette jouissance sans limite pour tous, véritable philosophie de ce Nouveau Pouvoir, a pour conséquence directe une homologation culturelle jamais atteinte auparavant dans l'histoire humaine, aboutissant à la destruction d'entières classes sociales (les paysans, les sous-prolétaires, les ouvriers) : il s'agit donc d'une mutation anthropologique sans commune mesure, d'une véritable catastrophe sociale, la troisième du XX siècle, après les deux guerres mondiales. Cette homologation violente passe sous le masque couvert de la libération sexuelle. Afin de vendre des produits, le néo-capitalisme doit conquérir la libido, créer une idéologie du plaisir pour consommateurs dont la télévision est la vitrine alléchante. Salò concrétise donc la plongée dans les Enfers de « la Dopostoria » néo-capitaliste en cours, là où ne sont plus garantis les rapports dialectiques entre les forces contestataires et les forces dominantes, une histoire fondée sur *le statu quo* (le gel) des forces dialectiques et l'arbitraire du pouvoir. Dans cet espace clos et mortifère qu'est la villa de Salò, Pasolini dénonce la destruction mécanique des valeurs humanistes (ce qu'il nomme les valeurs anciennes) au profit des valeurs hédonistes : jouissance sans limite avec le « *tout est permis* », mais réservé à une élite au détriment d'une véritable émancipation sociale pour tous, avec une large répression sur le plan social : « *mais rien n'est possible* ». Dans ce nouveau Pouvoir, une minorité (les quatre protagonistes bourreaux du film : un banquier, un juge, un duc et un évêque jouissent démesurément, consomment sadiquement leur désir au détriment des victimes (marchandisation des corps dans la société libérale), incapables d'opposer une résistance collective forte. Il s'agit de la métaphore du Nouveau Pouvoir en place en Italie, que Pasolini définit ainsi dans les *Ecrits Corsaires* : « *Le portrait-robot de ce visage encore vide du nouveau Pouvoir lui attribue vaguement des traits 'modernes' dus à une tolérance et à une idéologie hédoniste qui se suffit pleinement à elle-même, mais également des traits féroces et essentiellement répressifs : car sa tolérance est fautive et, en réalité, jamais aucun homme n'a dû être aussi normal et conformiste que le consommateur ; quant à l'hédonisme, il cache évidemment une décision de tout pré-ordonner avec une cruauté que l'histoire n'a jamais connue. Ce nouveau Pouvoir, que personne ne représente encore et qui est le résultat d'une « mutation » de la classe*

dominante, est donc en réalité - si nous voulons conserver la vieille terminologie - une forme totale de fascisme »¹⁶.

Dans le film, Pasolini met alors en place un double régime d'image, représentant deux Histoires bien différentes : d'un part l'histoire faite par les hommes, d'autre part, la *Dopostoria*, celle des puissants, « l'histoire du Palais » pour reprendre ses termes. Chacune de ces deux visions de l'histoire sont bien distinctes l'une de l'autre, en opposition, en inversion complète. Ce premier régime d'images, la première vision de l'histoire, Pasolini la concentre avec la séquence d'ouverture du film avec l'arrestation en 1945 des partisans choisis comme victimes par les fascistes et la séquence finale des tortures dans le Cercle du sang. Ces deux extrémités du film représentent un temps historique, concret, réel (1945) où l'action des hommes *fait* l'histoire. Entre les deux, prend place une autre vision, celle dans la plongée terrifiante de ce que Pasolini appelle la *Dopostoria* - l'après histoire -, qui se matérialise par les scènes de récits des narratrices à l'intérieur de la villa, dans une temporalité privée de toute historicité, suspendue et close sur elle-même une vision anhistorique pourrions-nous dire.

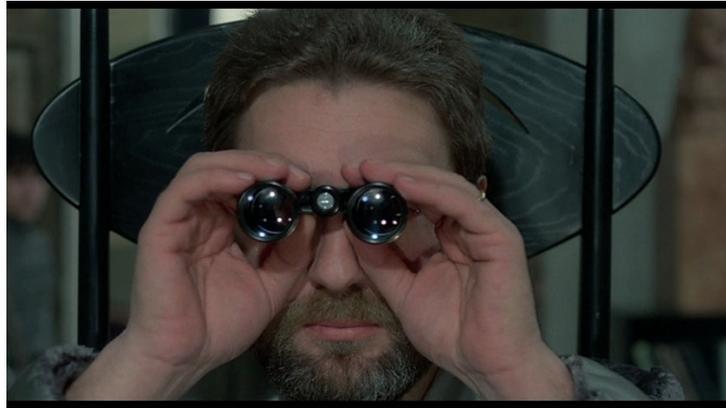
La séquence d'ouverture, celle de l'arrestation des jeunes partisans est donc située historiquement et relate des faits réels de la guerre. Ainsi, la première séquence reconstruit en quelques éléments les traits essentiels de la période de 1944, comme une situation de déjà vu pour Pasolini, qui a effectivement vécu l'horreur des rafles des partisans. Ici la violence physique et le pouvoir des armes dominant déjà sur la vie affective, mais elle se présente comme conséquence (dans une certaine sens encore morale) de la haine politique, de la logique en théorie loyale de la guerre. Cette vision historique s'inscrit dans un espace ouvert, toutes les scènes sont tournées en extérieur et semblent par leur cohérence interne constituée un « petit film » à l'intérieur du grand film.

En opposition avec l'histoire réelle, *les Cercles de la passion* et celui *de la merde* sont eux entièrement tournés à l'intérieur de la villa et effacent tout horizon historique en nous immergeant dans un temps hors de tout contexte extérieur, existant et valant pour lui seul (pure abstraction), tel une parfaite monade. Ces deux cercles travaillent l'hypothèse pasolinienne de « l'inexistence de l'histoire » en tant que processus en mouvement, fait de contradictions. En ce sens, « le néo-capitalisme produit littéralement *l'espace* et *le temps* (le réel idéologique) (...). Cet univers inquiétant, super conditionné, transforme en marionnettes ceux qui sont happés par ce système de mécanismes (alors qu'ils prétendent se libérer) »¹⁷. Ici, l'espace et le temps produits

¹⁶ P.P. Pasolini, « *Le véritable fascisme et donc le véritable antifascisme* », in *Écrits corsaires, Op. Cit.*, pp. 77-78.

¹⁷ M. Clouscard, *Néo-fascisme et idéologie du désir*, éditions Delga, Paris 2013, p. 66.

sont profondément anhistoriques, et semblent mécaniquement et *innocemment* naturels¹⁸. De fait, la construction verticale et dantesque de la fiction permet une plongée toujours plus intense et profonde dans les Enfers de la Dopostoria néocapitaliste. La villa représente une cage temporelle, le vide de l'histoire, une temporalité dont l'historicité est en tout point raréfiée.



5) Conclusion : Pasolini, une nouvelle définition de la posture de l'intellectuel.

Nous l'avons vu, Pasolini est l'héritier des valeurs humanistes, mais également un penseur moderne qui se revendique archaïque et cherche à fuir la modernité vers un ailleurs pur et non contaminé par la maladie néolibérale. D'ailleurs, il utilise pour ce faire les moyens de production de la modernité (cinéma et télévision) et les formes du modernisme. Nous avons tenté ici – avec quelques exemples de son cinéma – d'introduire à la complexité de son œuvre : intellectuel à la fois marxiste (certes non orthodoxe), mais également attaché aux valeurs traditionnelles paysannes (la terre, le labeur, la religion, la résistance au fascisme à travers le dialecte) sans isoler un seul de ces aspects.

Pasolini est donc un intellectuel déchiré, divisé car il vit une contradiction forte, impossible dans son cas à trouver une conciliation positive. C'est grâce à l'héritage de la culture humaniste et universaliste qu'il est capable de penser la totalité d'une société en pleine transformation, et de nous en dévoiler les mécanismes souterrains et pourtant objectifs, pleinement restitués poétiquement dans son cinéma.

¹⁸ Pourtant, cette innocence n'est qu'apparence car « il n'y a pas d'innocence du désir et surtout d'innocence de la consommation » parce qu'en réalité les privilèges consomment une production « faite d'épaisseur historique », c'est-à-dire une nature travaillée par l'action des hommes depuis des millénaires (la lutte de classe).